नाटककार मोहनराज शर्माका नाट्यकृतिहरूको विश्लेषण

त्रिभुवन विश्वविद्यालय
मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र संकाय अन्तर्गत
नेपाली केन्द्रीय शिक्षण विभागको
स्नातकोत्तर तह (२०४१-४२) को
आठौं पत्रको प्रयोजनका निमित्त

प्रस्तुत

शोध-पत्र

शोधकर्ता
गंगाप्रसाद अधिकारी
त्रिभुवन विश्वविद्यालय
नेपाली केन्द्रीय शिक्षण विभाग
कीर्तिपुर, काठमाडौं
(२०४२)

शोध-निर्देशक
देवीप्रसाद गौतम

नाटककार मोहनराज शर्माका नाट्यकृतिहरूको विश्लेषण

त्रिभुवन विश्वविद्यालय
मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र संकाय अन्तर्गत
नेपाली केन्द्रीय शिक्षण विभागको
स्नातकोत्तर तह (२०४१-४२) को
आठौं पत्रको प्रयोजनका निमित्त

प्रस्तुत

शोध–पत्र

शोधकर्ता
गंगाप्रसाद अधिकारी
त्रिभुवन विश्वविद्यालय
नेपाली केन्द्रीय शिक्षण विभाग
कीर्तिपुर, काठमाडौं
(२०४२)

मन्तव्य

"नाटककार मोहनराज शर्माका नाट्यकृतिहरूको विश्लेषण" शीर्षकको प्रस्तुत शोध-पत्र श्री गंगाप्रसाद अधिकारीले मेरो निर्देशनमा तयार पार्नु भएको हो । उहाँले परिश्रमपूर्वक तयार पार्नु भएको यस शोध-पत्रबाट म सन्तुष्ट छु र यसमा आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि सिफारिस गर्दछु ।

मिति : २०४६।४।८

शोध-निर्देशक

देवीप्रसाद गौतम
उप-प्राध्यापक
नेपाली केन्द्रीय शिक्षण विभाग
त्रि.वि., कीर्तिपुर

कृतज्ञता ज्ञापन

प्रस्तुत शोध-पत्र मैले शोध-निर्देशक श्री देवीप्रसाद गौतमज्यूको निर्देशनमा तयार पारेको हुँ । यसको तयारीका क्रममा मैले विभिन्न विद्वान्‌हरूबाट सहयोग पाएको छु । प्रथमतः शोध-पत्रको रूपरेखादेखि लिएर सामग्री सङ्कलन र विश्लेषणका क्रममा आवश्यक निर्देशनका साथै उत्साहबर्धक सुझाव, सल्लाह र प्रेरणा दिने श्रद्धेय गुरु श्री देवीप्रसाद गौतमप्रति हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछु । साथै शोधकार्यका लागि आवश्यक सामग्रीहरू उपलब्ध गराई शोधकार्य अघि बढाउन बराबर प्रेरणा दिनुहुने विद्वान् श्री चूडामणि रेग्मीज्यूको म चीर ऋणी छु ।

यस शोध-कार्यका लागि कति पनि झन्झट नमानी आफ्ना बारेमा जानकारी र आवश्यक सामग्री र सूचनाहरू उपलब्ध गराइदिने शोध-नायक श्री मोहनराज शर्मा तथा ऋतुराज शर्मा र घनश्याम खनालप्रति पनि कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछु ।

शोध-पत्र लेखनको प्रारम्भदेखि नै विभिन्न सहयोग गर्ने साथीहरू खगेन्द्र चापागाईं र चूडामणि वशिष्ठलाई धन्यवाद दिन चाहन्छु । साथै विविध पक्षबाट सहयोग गर्ने साथीहरू हेमनाथ पौडेल र फणीन्द्र निरौलाका साथै कल्पना वशिष्ठ, धनमाया पौडेल र सागर चापागाईं पनि धन्यवादका पात्र हुनुहुन्छ । शोध-पत्रको टङ्कण गरी सहयोग गर्ने पवनकुमार श्रेष्ठलाई पनि धन्यवाद दिन चाहन्छु ।

मूल्याङ्कनका लागि अनुरोध

अन्त्यमा यस शोध-पत्रको आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि त्रि.वि.नेपाली केन्द्रीय शिक्षण विभाग समक्ष प्रस्तुत गर्दछु ।

गंगाप्रसाद अधिकारी
नेपाली केन्द्रीय शिक्षण विभाग
त्रिभुवन विश्वविद्यालय
कीर्तिपुर, काठमाडौं

विषय सूची

क. शोध परिचय

क. शोध परिचय

१. शोध-शीर्षक

प्रस्तुत शोध-पत्रको शीर्षक 'नाटककार मोहनराज शर्माका नाट्यकृतिहरूको विश्लेषण हो ।

२. शोध-प्रयोजन

प्रस्तुत शोध-पत्र त्रिभुवन विश्वविद्यालय कीर्तिपुरको कला संकाय अन्तर्गत नेपाली केन्द्रीय शिक्षण विभागको स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षका् आठौं पत्रको प्रयोजनका निम्ति प्रस्तुत गरिएको हो ।

३. शोध-समस्या

नेपाली साहित्यको सृजनाका क्षेत्रमा वि.सं. २०१६ सालदेखि नै सृजनारत मोहनराज शर्माको यस क्षेत्रमा बहुमुखी योगदान छ । नाट्य-सृजनातर्फ शर्माका तीनवटा पूर्णाङ्की र आधा दर्जन जति एकाङ्कीहरू प्रकाशित छन् । नाट्यतत्त्वका आधारमा शर्माका नाटकहरूको विश्लेषण, मोहनराज शर्माका नाट्य प्रवृत्तिहरूको निरूपण र नेपाली नाट्य-परम्परामा शर्माका नाटकहरूको योगदानको निरूपण प्रस्तुत शोध-पत्रका समस्या हुन् ।

४. शोध-पत्रको उद्देश्य

प्रस्तुत शोध-पत्रको उद्देश्य नाट्यतत्त्वका आधारमा शर्माका नाटकहरूको अध्ययन र विश्लेषण गरेर शर्माका नाट्य-प्रवृत्तिहरूको निरूपण गर्नु र नेपाली नाट्य परम्परामा शर्माका नाटकहरूको योगदानको निरूपण गर्नु हो ।

५. पूर्वाध्ययनको समीक्षा र शोधको औचित्य

मोहनराज शर्माका नाटकहरूका बारेमा केही पूर्वकार्यहरू भएका छन् । तिनको संक्षिप्त कालक्रमिक विवरण यस प्रकार छ ।

(क) मोहनराज शर्मा र दयाराम श्रेष्ठ, <u>नेपाली साहित्यको इतिहास</u>, दोस्रो संस्करण काठमाडौं, २०३४

यसमा नाटकको ऐतिहासिक चर्चाका क्रममा नेपाली नाटकको इतिहासलाई विविध चरणमा विभाजित गरेर शर्मालाई नेपाली नाटक परम्पराको अत्याधुनिक धाराभित्रका सर्जकका कोटीभित्र राखिएको छ ।

(ख) मोहनराज शर्मा, 'जेमन्त : मेरा नजरमा' <u>मधुपर्क</u> १६/५, २०४०

प्रस्तुत अध्ययनमा *जेमन्त* नाटकका विषयवस्तु, रचना शिल्प र यसले वरण गरेको प्रयोगशील प्रवृत्ति बारे शर्माको स्पष्टीकरण छ ।

(ग) घनश्याम कँडेल,'प्रयोगधर्मी नयाँ नाटक वैकुण्ठ एक्सप्रेस' *गरिमा,* ४/१०,पृ.४६, २०४३

प्रस्तुत अध्ययनमा कँडेलले शर्माको नाटक *वैकुण्ठ एक्सप्रेस*को वस्तुविधान र प्रयोगपक्षबारे टिप्पणी गरेका छन् ।

(घ) माधवप्रसाद पोखरेल, 'मोहनराज शर्माका नाटक' *मधुपर्क* १९/११ पृ. २१४, २०४३

प्रस्तुत अध्ययनमा मोहनराज शर्माले ग्रहण गरेको प्रेरणा र प्रभावको चर्चा गर्दै शर्माका प्रकाशित तीनैवटा नाटकका विषय-वस्तु र शैली-शिल्पको संक्षिप्त अध्ययन गरेका छन् ।

(ङ) गोपीकृष्ण शर्मा, *अवलोकन र विवेचन,* काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार २०४५

यसमा शर्माले *वैकुण्ठ एक्सप्रेस* नाटकका वस्तु संयोजनगत विशेषताहरू पर्गेल्दै त्यसमा प्रस्तुत प्रयोगधर्मी प्रवृत्तिहरूलाई औंल्याएका छन् ।

उपर्युक्त अध्ययनहरूका अतिरिक्त नेपाली नाट्य-परम्पराका अध्येता विद्वान्हरूले पनि उक्त अध्ययनका क्रममा आधुनिक नेपाली नाटककारहरूका पंक्तिमा नाटककार शर्मालाई उभ्याउने प्रयास गरेका छन् । माथि प्रस्तुत नाटककार शर्मा र उनका नाटकहरूका बारेमा गरिएका अध्ययनहरूबाट शर्माका सम्पूर्ण नाटकहरूको समग्रतः अध्ययन नगरी विशेषतः *वैकुण्ठ एक्सप्रेस* नाटकको वस्तु-विधान सम्बन्धी टिप्पणी गरिएको छ ।

उपर्युक्त अध्ययनहरूमा शर्माका नाटकहरूको छुट्टा छुट्टै रूपमा गहन अध्ययन गरी छुट्टा छुट्टै वैशिष्ट्यहरू पहिल्याउने, शर्माका मूलभूत नाट्य-प्रवृत्तिहरू पहिल्याउने र नेपाली नाट्य परम्परामा शर्माको योगदानको निरूपण गरिएको पाइँदैन । अतः शर्माका तीनैवटा नाटकको छुट्टा छुट्टै रूपमा अध्ययन गरेर शर्माको नाट्य-कलाको स्वरूप कस्तो छ, शर्माका मूलभूत नाटकीय प्रवृत्ति वा वैशिष्ट्यहरू के के हुन् र नेपाली नाट्य-साहित्यमा उनको के योगदान छ, यसैबाट त्यसकै निर्क्योल गर्नुमा प्रस्तुत शोध-पत्रको औचित्य स्पष्ट हुन्छ ।

६. शोध-पत्रको सीमा

नाटककार शर्मा नेपाली साहित्यका बहुमुखी प्रतिभा हुन् । उनको कलम सृजनातर्फ मूलतः नाटक एकाङ्की, कथा र निबन्धमा चलेको छ भने समालोचना र भाषिक अध्ययनका क्षेत्रमा पनि उत्तिकै सशक्त रूपमा चलेको छ । पुस्तकाकार कृतिका अतिरिक्त पत्रपत्रिकाहरूमा अनेकौं साहित्यिक समालोचनात्मक र भाषिक लेखहरू छरिएर रहेका छन् ।

यस अध्ययनमा उक्त सबै पक्षहरूलाई समेटेर समग्र अध्ययन गर्न नसकिने हुँदा अध्ययनलाई खास सीमाभित्र बाँध्नु आवश्यक भएको छ । शर्माका एकाङ्की र पूर्णाङ्की नाटकहरूमध्ये पूर्णाङ्की नाटकहरूको मात्र अध्ययनमा प्रस्तुत अध्ययनलाई सीमित पारिएको छ ।

७. शोध-प्रक्रिया

प्रस्तुत शोध-पत्रका निमित्त सामग्रीहरू सङ्कलन गर्दा मुख्यतः पुस्तकालय विधि र अंशतः अन्तर्वार्ता विधिलाई पनि अँगालिएको छ । सङ्कलित सामग्रीको अध्ययन विश्लेषण गर्ने क्रममा विशेषतः नाट्य-तत्त्वका आधारमा नाटकको अध्ययन गर्ने परम्परित समालोचना परिपाटी अपनाइएको छ । साथै अध्ययनका क्रममा पाश्चात्य साहित्यमा प्रचलित विविध वादहरूमध्ये मुख्यतः अस्तित्ववाद, विसङ्गतिवाद, यथार्थवाद र प्रतीकवादका आलोकबाट पनि शर्माका नाटकहरूको अध्ययन विश्लेषण गर्ने काम प्रस्तुत शोध-पत्रमा गरिएको छ ।

८. शोध-पत्रको रूपरेखा

यस शोध-पत्रलाई निम्नानुसार छ अध्यायहरूमा विभाजन गरी अध्ययन गरिएको छ ।

१) पहिलो अध्याय : आधुनिक नेपाली नाट्य-परम्परा र नाटककार मोहनराज शर्मा

२) दोस्रो अध्याय : मोहनराज शर्माका नाट्य-प्रवृत्तिहरू

३) तेस्रो अध्याय : *जेमन्त* नाटकको अध्ययन

४) चौथो अध्याय : *यमा* नाटकको अध्ययन

५) पाँचौं अध्याय : *वैकुण्ठ एक्सप्रेस* नाटकको अध्ययन

६) छैटौं अध्याय : उपसंहार

पहिलो अध्याय

आधुनिक नेपाली नाट्य-परम्परा र नाटककार मोहनराज शर्मा

१. पहिलो अध्याय : आधुनिक नेपाली नाट्य-परम्परा र नाटककार मोहनराज शर्मा

१.१ मोहनराज शर्मापूर्वको नेपाली नाट्य-परम्परा

आधुनिक नेपाली नाटकको परम्पराबारे चर्चा गर्दा पहलमानसिंह स्वाँरको 'अटलबहादुर' (१९६२) नाटकसम्म पुग्नु पर्ने हुन्छ । नेपाली नाटकको आधुनिक काल नाटककार समको 'मुटुको व्यथा' (१९८६) बाट सुरु भए तापनि आधुनिक संचेतनाको प्रयोगका दृष्टिले 'अटलबहादुर' को छुट्टै मौलिक विशेषता रही आएको छ । केवल अनुवाद रूपान्तरण एवं पूर्वीय संयोगान्त नाट्यादर्शको अनुसरणमा प्रवाहमान नेपाली नाटकको परम्परामा स्वाँरको 'अटलबहादुर' नाटक एकातर्फ एक नौलो आयाम सिद्ध हुन पुगको छ भने अर्कातर्फ उत्तरवर्ती 'मुटुको व्यथा' 'मुकुन्द इन्दिरा' आदिका लागि एक प्रबल पूर्वाधार[१] पनि बन्न पुगेको छ ।

यसरी प्रथम वियोगान्त नाटक हुनु तथा नेपाली नाट्य-परम्पराको प्रथम मौलिक कृति हुनुमा 'अटलबहादुर' को महत्त्व रही आएको छ ।[२] प्रथम मौलिक एवं दुःखान्त नाटक लेखेर आधुनिकताको सूत्रपात गर्ने जमर्को गरे तापनि 'अटलबहादुर' मा रहेका मध्यकालीन प्रवृत्तिहरूका कारणबाट स्वाँर आधुनिकताका प्रवर्तकका रूपमा प्रतिष्ठित हुन सकेनन् । एकातर्फ उनले मौलिक र वियोगान्त नाटक लेखेका छन् भने अर्कातिर उनले परम्परित परिपाटीभित्रै रहेर अनूदित नाटकहरू पनि लेखेका छन् । यसै विरोधाभासको कारण उनमा पूर्ण आधुनिकता नभएर आधुनिक संचेतना र त्यसका लागि केही चेष्टा मात्र रहेको तथ्य

---

[१] वासुदेव त्रिपाठी, 'पहलमान सिँह स्वाँरको पुनर्मूल्याङ्कन' नेपाली पूर्णाङ्क ६७ (२०३३ वैशाख-असार) पृ. ७४

[२] (क) ऐजन, पृष्ठ २६

(ख) भीम राई, 'नेपाली साहित्यको विकास-प्रक्रियामा पहलमानसिंह स्वाँरका व्यक्तित्व, कृतित्व र योगदानको विश्लेषण' नेपाली पूर्णाङ्क ७१ (२०३४ वैशाख-असार) पृ. ९४

स्पष्ट हुन्छ ।[३] यसो भए तापनि पाश्चात्य नाटककार शेक्सपियरको 'हेम्लेट' नाटकबाट प्रभाव प्राप्त गरी नेपाली वातावरणानुकूल लेखिएको उक्त नाटकले परम्परित संयोगान्त नाट्य-परिपाटीभित्र ठूलो क्रान्ति ल्याएको छ ।[४] 'अटलबहादुर' ले साहित्यको हरेक अङ्गको प्रेरणास्रोत संस्कृतलाई मान्ने साँगुरो स्थितिबाट पूर्णतः मुक्ति पाएको छ ।[५] यसरी स्वाँरले पाश्चात्य नाटकबाट प्रेरणा र प्रभाव लिएर नेपाली वातावरणानुकूल कथालाई सर्वथा मौलिकताका साथ प्रस्तुत गरे भने अर्कातर्फ "वियोगान्तम् न नाटकम्" भन्ने परम्परित धारणा एवं प्रचलनमाथि सर्वप्रथम दुःखान्त नाटक लेखेर नयाँ क्रान्ति ल्याए ।

यसरी स्वाँरले नेपाली नाटकको परम्परामा सर्वप्रथम मौलिक तथा दुःखान्त नाटक लेखेर आधुनिकताको सूत्रपात गर्ने जमर्को गरे तापनि माध्यमिक कालीन प्रवृत्तिका केही अवशेषहरू पूर्णतः निख्रन नसकेको कारणबाट सो प्रयास आधुनिक कालका लागि केवल पूर्वाधार मात्र बन्न पुग्यो । यही पृष्ठभूमिमा 'मुटुको व्यथा' (१९८६) नाटक लिएर बालकृष्ण सम देखा परेपछि मात्र उक्त प्रयासले साकार रूप लिन सक्यो ।

पाश्चात्य नाटककार शेक्सपियरबाट प्रभावित[६] सममा शेक्सपियरमा निहित दुःखान्त एवं सुखान्त चेतना एवं संरचना-शैलीको मात्र प्रभाव नभई उनका अतुकान्त पद्य-शैलीको समेत प्रभाव रहेको छ । समका नाटकमा प्रयुक्त अन्त्यानुप्रास विहीन अनुष्टुप् छन्दको प्रयोगबाट यसको पुष्टि हुन्छ ।[७] शेक्सपियरका अतिरिक्त सममा इब्सेन, चेखब र शाको पनि प्रभाव

---

[३] भीम राई, ऐजन, पृ. १२६

[४] कमल दीक्षित, यस्तो पनि (काठमाडौं : मदन पुरस्कार पुस्तकालय २०१४) पृ. ३०

[५] तारानाथ शर्मा, नेपाली साहित्यको इतिहास (दोस्रो संस्करण, काठमाडौं : सङ्कल्प प्रकाशन, २०३९) पृ.७०

[६] (क) ऐजन, पृ. १२७
(ख) वासुदेव त्रिपाठी, विचरण (काठमाडौं : भानु प्रकाशन, २०२८) पृ.१२८, १२९
(ग) तारानाथ शर्मा, सम र समका कृति (दोस्रो संस्क. काठमाडौं : साझा प्रकाशन २०३३) पृ. ७८
(घ) केशवप्रसाद उपाध्याय, रिमाल : व्यक्ति र कृति (दो.सं. काठमाडौं : साझा प्रकाशन, २०४०) पृ. १७९

[७] (क) तारानाथ शर्मा, सम र समका कृति, पूर्ववत्, पृ. ७८
(ख) केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ.१७९
(ग) वासुदेव त्रिपाठी, पूर्ववत्, पृ. १२९

छ, जसको कारणबाट उनका नाटकहरू युगचेतनाका संकेतक बन्न पुगेका छन् ।[८] यसरी दुःखान्त-सुखान्त चेतना र पद्यमय शैलीको प्रयोगमा शेक्सपियरको प्रभाव देखिन्छ भने समस्यामूलक तथा मनोवैज्ञानिक नाटकहरूमा यथार्थवादी नाटककार इब्सेन, शा र चेखोबको समेत प्रभाव रहेको देखिन्छ ।

विश्व साहित्यसँग सुपरिचित समले विभिन्न पाश्चात्य नाटककारहरूको प्रभाव लिएर पनि आफ्नै प्रकारको नाटकीय मूल्य र मान्यता एवं दर्शनको समेत निर्माण गरेका छन् । तारानाथ शर्माको भनाइमा "सम स्वभावैले उदारहृदयी मानवतावादी साहित्यकार हुन् । 'प्रह्लाद' द्वारा उनले भौतिकवाद र अध्यात्मवादको मितेरी लाउने दर्शनको प्रतिपादन गरेका छन् । युद्ध र हिंसाको भावनालाई मैत्री र स्नेहको मलम लगाएर विश्वलाई सुकिलो पार्न चाहने कामनाले प्रेरित भएर नै समले कलम समाएका हुन् ।"[९] पूर्वीय अध्यात्मवादी दर्शन र पाश्चात्य भौतिकवादी दर्शनको गहन अध्ययनबाट खारिएको समको नाटककार व्यक्तित्व पूर्वी र पश्चिमी विचारहरूको मन्थनद्वारा अध्यात्मोन्मुख भौतिकवादी मूल्यको स्थापनातर्फ अग्रसर रहेको छ ।[१०]

यसरी स्वाँरले थालेको परम्परालाई आधुनिकता सुहाउँदो स्तरीयताका साथै विविध आधुनिक मूल्यहरू दिएर विकसित तुल्याउने काम नाटककार समबाट भएको छ । मुख्यतः शेक्सपियरको नाट्य शैलीको प्रभाव लिँदै अन्य प्राचीन र अर्वाचीन पाश्चात्य नाटककारहरूका समेत नाट्यकलालाई समेट्ने सम संस्कृत नाटकहरूमा आवश्यक मानिएका सूत्रधार, प्रस्तावना जस्ता कुरादेखि लिएर पाश्चात्य परम्पराका नाटकलाई अङ्क र दृश्यमा विभाजन, द्वन्द्वको सृष्टि, नाटकीय व्यङ्ग्यको प्रयोग, मनोविश्लेषणात्मकता, दुःखान्त रचना, भौतिकवादी विचार अनि राष्ट्रवादी भावनालाई उच्च स्वर दिने जस्ता कुरामा समेत पछि परेका छैनन् ।[११] जे होस्, नेपाली नाट्य-परम्पराले आधुनिकतातर्फ बामे सर्न लागेको तत्कालीन परिवेशमा सम प्रथम उन्नायक हुन पुगेका छन् ।

---

[८] (क) केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. १७९

(ख) तारानाथ शर्मा, सम र समका कृति, पूर्ववत्, पृ.७७

[९] तारानाथ शर्मा, नेपाली साहित्यको इतिहास, पूर्ववत्, पृ.१३०

[१०] केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. १८१

[११] ऐजन, पृ.१८१

सम पछि भीमनिधि तिवारी करीव तीन दर्जन जति नाटक-एकाङ्कीहरू लिएर देखा पर्दछन् । तर उनले नेपाली नाट्य-परम्परामा संख्यात्मक रूपमा प्रशस्तै नाटकहरू दिए पनि गुणात्मक दृष्टिले उनका पूर्ववर्ती सम वा उत्तरवर्ती रिमालले दिए जति महत्त्वपूर्ण योगदान दिन सकेनन् । शर्माका अनुसार तिवारीका नाटकहरूमा सरल गद्यको प्रयोग, निम्न तहका अप्रभावकारी एवं रुन्चे पात्रको प्रयोग, नाटकीय द्वन्द्वको न्यूनता तथा विषयवस्तुगत एकनिष्ठता पाइन्छ । यसै गरी एकातर्फ तिवारीका नाटकहरूले नेपाली जीवनको सरल र सोझो चित्र खिचेका छन् भने अर्कातर्फ आदर्श समाजको परिकल्पनामै अल्मलिन पुगेका छन् । यसले गर्दा जीवनका गूढतम कुराको अभिव्यक्ति नभई केवल बाहिरी चित्रण मात्र भएको छ ।[१२] वास्तवमा छोटो छरितो संवाद र बोलचालका रूपमा सरल गद्य भाषाको प्रयोग नै तिवारीले यस क्षेत्रमा दिन सकेको देन हो ।[१३] नेपाली नाटकका फाँटमा तिवारीपछि प्रगतिवादी नाटककारका रूपमा हृदयचन्द्र सिंह प्रधान देखा परेका हुन् तर नाटकीय प्रयोगको नवीन वैशिष्ट्यका दृष्टिमा प्रधानले खास देन दिन सकेको देखिँदैन ।

यस क्षेत्रमा इब्सेनको सामाजिक समस्यावादी नाटकको प्रभाव लिएर नाटककार गोपालप्रसाद रिमाल देखा परेका हुन् ।[१४] रिमालले आफ्ना नाटकहरूमा इब्सेनले झैं सामाजिक समस्यालाई स्थान दिएर आफूलाई प्रथम सामाजिक यथार्थवादी नाटककारको रूपमा प्रतिष्ठापित गराएका छन् । मुख्यतः यही सामाजिक यथार्थवादको प्रयोगबाट नै रिमाल एक युगान्तकारी नाटककार बन्न पुगेका हुन् । पाश्चात्य नाटककारहरूबाट प्रभाव र प्रेरणा ग्रहण गर्ने क्रममा सम शेक्सपियरको पद्धतिबाट प्रभावित हुँदै आफ्ना नाटकहरूमा आधुनिक संचेतनाको प्रयोग गर्दछन् भने रिमाल इब्सेनको पद्धति लिएर नेपाली नाटकलाई सामाजिक यथार्थवादी धरातलमा उतार्दछन् ।[१५] समका नाटकहरूमा स्थानान्विति र समयान्विति

---

[१२] तारानाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ. १३१

[१३] मोहनराज शर्मा र दयाराम श्रेष्ठ नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास (दोस्रो संस्क. काठमाडौं : साझा प्रकाशन २०४०) पृ. १५८

[१४] (क) ऐजन, पृ. १५९

(ख) केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. १८५-१८८

(ग) तारानाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ. १३३-३४

[१५] केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ.१८५

प्रतिको प्रतिबद्धता देखिँदैन, अतः दिक्-काल सापेक्ष नभएर समका नाटकका कथावस्तु र समय पट्यारलाग्दा लामा हुन पुगेका छन् । धेरै अङ्क, लामो कथानक, पात्रहरूको बाहुल्य, लामा तथा कवितात्मक संवाद, गहन दार्शनिक चिन्तन जस्ता कुराहरूद्वारा समका नाटक ग्रसित देखिन्छन् । यसका विपरीत रिमाल इब्सेन झैं अन्वितित्रयप्रति सचेत छन् । रिमालका नाटकको कथानक छोटो छ । नाटक दुई वा तीन अङ्कमा विभाजित छन् । छोटा संवाद र सरल गद्य भाषाको प्रयोग छ । रिमालका पात्रहरू स्तर अनुरूपको भाषा बोल्दछन् र स्तर अनुरूपकै विचारहरू पनि व्यक्त गर्दछन् । यसले गर्दा समका नाटकमा झैं वस्तुगत समीकरणको समस्या रिमालका नाटकमा देखिन्न । समले झैं रिमालले सूत्रधार, प्रस्तावना आदिको प्रयोग गर्ने पूर्वीय परम्परित नाट्य प्रविधिलाई वरण गरेका छैनन् । यिनै विविध कुराहरूले गर्दा रिमालका नाटकहरूमा अभिनय एवं मञ्चनको समस्या पनि देखिँदैन । यस्तै रिमालले आफ्ना नाटकहरूमा नारी समस्यालाई प्रमुख स्थान दिएका छन् । रिमालका नारी पात्रहरू समका नारी पात्र झैं पतिका भक्त वा पुरुषको वासनाका केन्द्र बन्ने परम्परावादी प्रवृत्तिका नभई पुरुषको दासताको विरोध गर्ने खालका छन् ।[१६] रिमालका दुवै नाटकका नायिकाहरू सुरुमा पुरुषको वासनाका सिकार भए पनि अन्ततः स्वत्वबोधको कारण विद्रोहिणी बनेर पति वा प्रेमीबाट अलग्गिन्छन् ।

रिमाल आफ्ना नाटकहरूमा घटनालाई प्राधान्य दिनुभन्दा चरित्रको सूक्ष्म विश्लेषण गर्नेतर्फ अग्रसर छन् । उनका नाटकमा पात्रहरूको वास्तविक अन्तर्वृत्ति उद्घाटित भएको पाइन्छ । नारीहरूलाई केवल पुरुषको वासनाका सिकार मात्र मान्ने 'मसान' को कृष्ण तथा 'यो प्रेम' को शेखर एवं त्यसका विपरीत आफ्नो स्वत्वको प्रतिष्ठा चाहने युवती र गंगाका अन्तर्वृत्तिहरूको सूक्ष्मताका साथ चित्रण भएको छ । यसरी पात्रहरूबीचको बाह्य द्वन्द्वका साथै आन्तरिक द्वन्द्वको चित्रणले मनोविश्लेषणात्मक प्रवृत्ति पनि उनका नाटकमा पाइन्छ । नारी पात्रहरूलाई परम्परागत थोत्रा मूल्य र मान्यताहरूप्रति विद्रोही बनाउनुमा रिमालको प्रगतिवादी धारणाले सम्पुष्टि पनि पाएको छ ।[१७] तारानाथ शर्माका

---

[१६] ऐजन, पृ. १८६

[१७] तारानाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ. १३५

अनुसार राणा कालका थोत्रा र अन्यायपूर्ण मान्यताहरूको विरोधमा सचेत, न्यायपूर्ण स्वतन्त्र मान्यताको स्थापना गर्ने स्वस्थ चेष्टा रिमालका समस्यामूलक नाटकको वैशिष्ट्य रहेको छ ।[१८]

यस क्षेत्रमा लेखनाथ पौड्याल 'लक्ष्मी पूजा' (१९९४) तथा देवकोटा 'सावित्री सत्यवान्', 'कृषि बाला' आदि नाटकहरू लिएर देखा परे पनि कविताका क्षेत्रमा चमचमाएको यिनीहरूको प्रतिभा नाटकका क्षेत्रमा भने त्यति सफल हुन सकेन । यस फाँटमा रुद्रराज पाण्डे, पुष्कर शमशेर, बदरीनाथ भट्टराई, चूडानाथ भट्टराय, योगनाथ प्याकुर्‍याल, प्रेमराज शर्मा, पारसमणि प्रधान, मुरलीधर भट्टराई आदि नाटककारहरू देखा परेका छन् । यी नाटककारहरूबाट नेपाली नाट्यजगत्ले खास नौल्याइँ भने प्राप्त गरेको देखिन्न ।

रिमालले सुरु गरेको सामाजिक यथार्थवादी धाराभित्र 'भुसको आगो' (२०१३) लिएर नाटककार गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले' प्रवेश गर्दछन् । रिमालले सुरु गरेको सामाजिक यथार्थवादी धाराभित्रै रहेर पनि केही नवीनता थप्ने काम गोठालेले गरेका छन् । मनोविज्ञानको मात्र प्रयोग हुँदै गरेको त्यस स्थितिमा सूक्ष्म मनोविश्लेषणात्मकताको सूत्रपात गर्नु यिनको प्रमुख नयाँपन रहेको छ[१९] भने विषयवस्तुमा पनि उनी अपेक्षाकृत नवीन देखिन्छन् । यिनका नाटकहरू मनोवैज्ञानिक धरातलमा उभिएर सामाजिक कुरीति तथा कुप्रथाप्रति व्यङ्ग्य प्रहार गर्न सफल छन् भने उनका नाटकहरूले सातसाले क्रान्तिले थङ्थिलिएका राणाहरूको बिग्रँदो अवस्थालाई व्यङ्ग्यात्मकताका साथ प्रस्तुत गरेका छन् ।[२०] यसै गरी उनका नाटकहरूमा निम्नमध्यम वर्गीय जीवनका पीडा र समस्याहरूको मार्मिक अभिव्यक्ति दिनुका साथै सडे-गलेको परम्पराको आडमा गरिने कुत्सित क्रियाकलापलाई कुट्दै लेख्नु पारिएको छ ।[२१]

---

[१८] तारानाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ. १३५

[१९] मोहनराज शर्मा र दयाराम श्रेष्ठ, पूर्ववत्, पृ. १६१

[२०] तारानाथ शर्मा, घोत्ल्याइँहरु , (दोस्रो संस्क. दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य संचयिका, १९८० ई.) पृ.११९

[२१] गोविन्दप्रसाद नेपाल, विजय मल्लको नाट्यकारिताको विश्लेषण र मूल्याङ्कन, अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोध-पत्र, (काठमाडौं : त्रि.वि.) पृ. १०

गोठालेपछि यस क्षेत्रमा केही नवीनता लिएर देखा पर्ने अर्का नाटककार हुन् - विजय मल्ल । फ्रायडको यौन मनोविश्लेषण सिद्धान्तका एक सफल प्रयोक्ताका रूपमा विजय मल्ललाई लिइन्छ । यसको प्रबल साक्ष्यका रूपमा 'जीउँदो लास' (२०१७) लाई लिइन्छ । उनको 'कोही किन बर्बाद होस्' (२०१३) ले बाल मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तलाई सफलतासाथ नाटकीकृत गरेको छ । आफ्ना पूर्वज रिमाल र गोठालेकै परम्पराभित्र आएर पनि मनोविश्लेषणात्मकता र प्रतीकात्मकता[२२] जस्ता कुरालाई वरण गरेर यिनले नेपाली नाट्य-परम्परामा नयाँ आयाम थपेका छन् ।

विजयको नाट्य शैलीमा निरन्तर परिवर्तनहरू आइरहेका छन् । उनका नाटकहरूले कतै देशका राजनैतिक समस्याहरूलाई छर्लङ्ग्याएका छन, कतै मानसिक रूपमा रुग्ण वा मानसिक विकृतिग्रस्त पात्रहरूको जमात खडा गरी तिनका मानसिक कुण्ठा र विकृतिहरूलाई चिरफार गर्न पुगेका छन् त कतै मातृस्नेहबाट वञ्चित बालकका मानसिक विकृतिहरूलाई खोतलेर त्यसको उपचारको उपाय गर्न पुगेका छन् ।

'शारदा' पत्रिकाको साइनोबाट विभिन्न स्वदेशी साहित्यकारहरूको जमघटमा हुर्के-बढेका विजय मल्लमा यी विभिन्न स्वदेशी साहित्यकारहरूका साथै पश्चिमी चेखब र शाको प्रभाव रहेको भए पनि उनी सार्त्र र बेकेटका रचनाहरूका पारखी भएको कुरा स्वीकार्दछन् ।[२३] यसरी रिमालकै परम्पराभित्र देखिएर पनि मल्लले रिमालका तुलनामा अधिक गहन बौद्धिकताको प्रयोग गरेका छन् भने मनोवैज्ञानिक पक्षको अरु सूक्ष्म विश्लेषण गर्न पुगेका छन् ।[२४] यसै विन्दुमा विजय मल्लले नेपाली नाटकको क्षेत्रमा दिएको योगदान स्पष्ट हुन्छ ।

संरचनाका दृष्टिले पनि मल्लका नाटकहरू नवीन देखिन्छन् । मङ्गलाचरण, प्रस्तावना आदि परम्परित तत्त्वहरूको बहिष्कार र शास्त्रीय रससृष्टिको बदलामा मानसिक कुण्ठा र विकृतिहरूको अङ्कन एवं अङ्कहरूको न्यूनता, अङ्कलाई दृश्यमा विभाजन

---

[२२] मोहनराज शर्मा र दयाराम श्रेष्ठ, पूर्ववत्, पृ.१६२

[२३] ऐजन, पृ. १६३

[२४] गोपीकृष्ण शर्मा, 'जीउँदो लास नाटक विभिन्न पक्षीय अध्ययन' वाङ्मय अङ्क १ (२०३७) पृ. १४

गर्ने परिपाटिबाट नेपाली नाटकलाई मुक्त गर्नु यिनको संरचनागत वैशिष्ट्य रहेको छ ।[२५] छोटा आकारका थोरै अङ्कका यिनका नाटकको भाषा पात्र अनुरूप सरल र गद्यात्मक हुनुका साथै यिनका नाटकहरू पनि अभिनेय भएकाले यिनी नाटकको त्रिआयामिक स्थितिप्रति सचेत रहेको अनुभव हुन्छ ।

यसै सामाजिक यथार्थवादी समस्यामूलक र मनोवैज्ञानिक धाराभित्र अन्यान्य नाटककारहरू पनि देखा परेका छन् । तिनमा लीलाध्वज थापा, भूपि शेरचन, दौलतविक्रम बिष्ट, धूस्वाँ सायमी, लीलबहादुर क्षत्री, फणीन्द्रराज खेताला, रामलाल अधिकारी, गोपाल पराजुली, वासु शशी, माधव भँडारी, जनार्दन सम, वासु पासा र अन्य थुप्रै नाटककारहरू देखा परेका छन् ।

यसका अतिरिक्त विदेशबाट पनि यस क्षेत्रमा केही काम भएको छ । खास गरी दार्जीलिङमा विभिन्न नाट्य संस्थाहरू खोलिएकाले यस भेकका केही उत्साही युवकहरूले यस तर्फ केही अग्रसरता देखाएका छन् । यस भेकमा निकै चर्चित मनबहादुर मुखियाका 'अनि देउराली रुन्छ' र 'फेरि इतिहास दोहोरिन्छ' निकै ख्याति कमाउन सफल भएका छन् । मुखियाका अतिरिक्त वीरेन्द्र सुब्बा, जी छिरिङ, तुलसीबहादुर क्षत्री, लीलबहादुर क्षत्री आदि केही नाटककारहरू यसतर्फ उत्साहित भएर देखा परेका छन् । कोरा मनोरञ्जन, पारम्परिकता, अस्वाभाविकता, अतिनाटकीयता तथा फिल्मानुकरणबाट नाटकलाई मुक्त पार्नु पर्ने आवश्यकता महसुस गर्ने मनबहादुर मुखिया आफ्नो क्षेत्रमा बौद्धिक, मनोवैज्ञानिक एवं समस्यामूलक नाटकहरूको खाँचो परेको[२६] अनुभव गर्दछन् ।

यसपछि नेपाली नाटकले अर्को नयाँ मोड लिएको छ, जसलाई अत्याधुनिक चरण[२७] को संज्ञा दिइएको छ । यस चरणभित्रका सशक्त नाटक सर्जकहरू ध्रुवचन्द्र गौतम, अशेष मल्ल

---

[२५] ऐजन, पृ. १५

[२६] मनबहादुर मुखिया 'दार्जीलिङमा नेपाली नाटकको अतीत, वर्तमान र भविष्य' प्रज्ञा, १७ (२०३३) पृ. ७३

[२७] मोहनराज शर्मा र दयाराम श्रेष्ठ, पूर्ववत्, पृ. १६४

सरु भक्त आदि प्रमुख छन् । नाटकमा प्रस्तावित कथ्यलाई यथार्थवादी, व्यङ्ग्यात्मक र स्वैरकल्पनात्मक ढङ्गमा अभिव्यक्त गर्ने[२८] यस चरणका नाटककारहरूमध्ये एक सशक्त स्रष्टाका रूपमा मोहनराज शर्माको आगमन नेपाली नाट्य जगत्मा भएको हो । परम्परागत नाट्य-मान्यतालाई चटाचुन्न पार्दै नवीन कथ्य एवं नाट्य शिल्पको प्रयोग गर्नु, वर्तमान युग-जीवनका मानिसको अवस्थालाई हेर्ने नयाँ दृष्टिकोण र नित्य नवीन प्रयोग गर्ने सन्दर्भमा शर्मा यस चरणका नाटकसर्जकहरूमा अग्र पंक्तिमा रहेका छन् ।[२९]

यसरी नेपाली नाटक लेखन परम्पराको यस आधुनिक काललाई मोटामोटी रूपमा हेर्दा यस परम्पराले बालकृष्ण समदेखि मोहनराज शर्मासम्म आइपुग्दा मुख्यतः चारवटा मोडहरूलाई आफूभित्र समेटेको छ । प्रथम चरणमा शेक्सपियरेली प्रभावमा पूर्वीय एवं पाश्चात्य नाट्य प्रविधिको समन्वित र सन्तुलित प्रयोग गर्दै बालकृष्ण सम देखा पर्दछन् भने दोस्रो चरणमा इब्सेनको समस्यावादी नाटकको प्रभावमा सामाजिक यथार्थवादी नाटकहरूको सृजना र नाट्यशिल्पका दृष्टिले समेत नवीनता थप्ने काम नाटककार गोपालप्रसाद रिमालले गरेका छन् । यसै दोस्रो चरणभित्र रहेर पनि गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले' ले सामाजिकता तथा मनोवैज्ञानिकतालाई सन्तुलित पार्ने काम गरे । 'गोठाले' पछि असामान्य मनोविश्लेषणात्मकता, प्रतीकात्मकता, बौद्धिकता जस्ता आधुनिक प्रवृत्तिहरूलाई आत्मसात् गर्दै विजय मल्ल देखा पर्दछन् । यहाँबाट आधुनिक नेपाली नाटकले तेस्रो चरणमा प्रवेश गर्दछ भने मल्लपछि मोहनराज शर्मा यस क्षेत्रमा देखा परेका हुन् ।

१.२ मोहनराज शर्मामा नाट्य चेतनाको उदय

मोहनराज शर्माको छात्र-जीवन वनारस प्रवासमा बितेको हो । अध्ययनकै समयमा त्यहीं बारम्बार रामलीला, कृष्णलीला आदि विभिन्न धार्मिक नाटकहरूको प्रदर्शन

[२८] मोहनराज शर्मा र दयाराम श्रेष्ठ, पूर्ववत्, पृ.१६५

[२९] माधवप्रसाद पोखरेल, 'मोहनराज शर्माका नाटक' मधुपर्क, १९/११, पूर्णाङ्क २१४ (२०४३ चैत) पृ. ५७

भइरहन्थ्यो । यस्ता नाटकहरू बारम्बार हेर्ने अवसर मिल्ने भएकाले नाटक लेखनतर्फ यसबाट पनि आन्तरिक उत्प्रेरणा प्राप्त भएको थियो ।[३०] एकातर्फ बालक कालदेखि नै "नेपाली साहित्यका क्षेत्रमा केही गर्नु छ" भन्ने चेतनाको अन्तरङ्ग उदय र त्यसमा पनि यस्ता नाटकहरूको बारम्बार प्रदर्शनले त्यस सिर्जनामुखी कलिलो मस्तिष्कमा प्रभाव पार्नु स्वाभाविकै थियो । अझ २०१८ सालतिर 'काशी नगरी प्रचारिणी मण्डली' को तत्त्वावधानमा विभिन्न भारतीय भाषाका नाटकहरू प्रदर्शन गर्ने व्यवस्था अनुसार नेपाली भाषाको नाटक पनि प्रदर्शन गर्ने व्यवस्था गरियो । उक्त प्रदर्शनका लागि सरल, ऐतिहासिक विषयवस्तुयुक्त र नेपाली पनले भरिएको नाटकको खोजी भयो तर तत्काल यो प्राप्त हुन सकेन । यसका लागि विभिन्न व्यक्तिहरूको साझा प्रयासबाट नेपाली सेनाले गरेको कांगडा-विजयको विषयवस्तुलाई लिएर नयाँ नाटक रचना गरी प्रदर्शन गरियो जसमा सानो-तिनो भूमिका मोहनराजले पनि निर्वाह गरेका थिए । यस आयोजनाको सफलताका लागि गर्नु परेको अभावको सामनाले मोहनराजलाई भित्रैदेखि घच्घच्यायो । यसपछि त्यही कांगडा-विजयको विषयवस्तुलाई लिएर पहिलो एकाङ्की रचना गरेको तर त्यो नष्ट भ्रष्ट भइसकेको कुरा नाटककार शर्मा बताउँछन् ।[३१]

यसरी एकातर्फ विविध धार्मिक नाटकहरू हेर्ने मौका प्राप्त भइरहनुले नाट्य सृजनातर्फ चेतना विकसित भइरहेको त्यस घडीमा आफैंले पनि भोग्नुपरेको उक्त अभावको स्थितिले केही गर्छु भन्ने भावना भएको कलिलो मस्तिष्कलाई घच्घच्याउनु वा कार्यक्षेत्रमै उतार्न प्रेरणा दिनु स्वाभाविकै थियो । यही पृष्ठभूमिमा मोहनराजको सिकारु कलम नाट्य रचनाका क्षेत्रमा क्रियाशील हुन पुग्यो ।

१.३ मोहनराज शर्माको नाट्य यात्राको विकासक्रम

शर्माले प्रथमतः एकाङ्की सृजनाका माध्यमबाट नाट्याभ्यास गरिसकेपछि मात्र

---

[३०] मोहनराज शर्माबाट प्राप्त जानकारी

[३१] ऐजन

पूर्णाङ्की नाटक सृजनातर्फ प्रवेश गरेको पाइन्छ । त्यसैले उनको नाट्यकारिता एकाङ्की लेखनबाट प्रस्फुरित भएको स्पष्ट हुन्छ ।

सर्वप्रथम शर्माको 'आफ्नो बाटो' (२०२३) एकाङ्की *भानु* ३/७ मा प्रकाशित भयो । मडेल गर्ल, व्यापारी, विद्यार्थी र नेता गरी चार पात्रहरूलाई लिएर एउटा बस स्टपको पृष्ठभूमिमा लेखिएको यस एकाङ्कीमा नेपालको यातायात व्यवस्थाको विसङ्गति, विभिन्न वर्गका मानिसका अन्तवृत्तिहरूको उद्घाटनका साथै तिनका विवशताहरूको समेत चित्रण गरिएको छ । त्यस्तै *पञ्चामृत* ३/५ मा प्रकाशित अर्को एकाङ्की 'सम्झौता' ले पनि मानिसको दानवी प्रवृत्ति, मत्स्यन्याय तथा मानिसकै विवशताहरूलाई अभिव्यक्त गरेको छ । यसमा मानिस, केटो र केटी गरी तीन पात्र छन् । तिनमा मानिस सर्वशक्तिमान छ र केटी सबैभन्दा दुर्बल छे । केटो केटीभन्दा सबल र मानिसभन्दा दुर्बल छ । त्यसैले केटो मानिसबाट उत्पीडित छ तापनि ऊ मानिसलाई अस्थायी बाबु बनाउन बाध्य छ । यसै गरी केटी पनि केटोबाट उत्पीडित देखिन्छे । यिनै उत्पीडक र उत्पीडित बीचको सम्झौता नै यस एकाङ्कीको मुख्य प्रतिपाद्य हो । यहाँ उत्पीडक मानिस सर्वशक्तिमान् भएर पनि भोलिका लागि पनि आहारा जुटाउनु पर्ने हुँदा उत्पीडितसँग सम्झौता गर्न बाध्य छ भने उत्पीडितहरू पनि निरूपाय भएकाले उत्पीडित नै रहेर मुस्कुराउन बाध्य छन् । अर्को एकाङ्की 'एक सय चार वर्ष बूढो सर्प' (२०२८) *युगज्ञान* ३/२१ मा प्रकाशित छ । फागुन सातको उपलक्ष्यमा रेडियो रूपकको रूपमा प्रकाशित यस एकाङ्की नाटकमा नेपालको जहानियाँ राणा शासन र सात साले जनक्रान्तिलाई विषयवस्तु बनाइएको छ । बूढो सर्पलाई राणा शासन र लौरोलाई जनक्रान्तिको रूपमा प्रस्तुत गरिएको प्रस्तुत एकाङ्की आद्यन्त प्रतीकात्मक छ । 'नगर घुम्दा लाखेहरू' (२०२९) शीर्षकका अति लघु आकारका चार एकाङ्कीहरूमा पनि समसामयिक विभिन्न मानव-समुदायका अमिल्दा पक्षहरूको चित्रण गरिएको छ । *युगज्ञान* ३/४७ मा प्रकाशित यी एकाङ्कीहरूमा पहिलो अङ्कमा पसलेको वासनात्मक प्रवृत्ति, दोस्रोमा एउटा जँड्याहाको आवारापन, तेस्रोमा सब्जी पसलको विसङ्गति र चौथोमा एक आवारा ठिटो र एक निरूपाय व्यक्तिबीचका ठट्यौला

गतिविधि प्रस्तुत छन् । यसपछि प्रकाशित 'सरी रङ नम्बर' (२०३१) मा छिल्लिएका ठिटा-ठिटीका गतिविधि प्रस्तुत गरिएको छ ।

यसरी पूर्णाङ्की नाटकहरूको सृजनाका लागि अपेक्षित पूर्वाधारहरूका रूपमा यी एकाङ्कीहरू रहेको कुरा प्रमाणित हुन आउँछ । शैली एवं विषयगत नवीनता शर्माको पहिलो एकाङ्की 'आफ्नो बाटो' मै देखा पर्छ । नामद्वारा अभिहित विशिष्टीकृत पात्रभन्दा वर्गकै प्रतिनिधित्व गर्ने सामान्यीकृत पात्रको प्रयोग तथा संवाद तत्त्वको न्यूनतम उपयोग जस्ता कुराहरू शर्माको पहिलो एकाङ्कीमै देखा पर्छ । दोस्रो एकाङ्की 'सम्झौता' मा आइपुग्दा स्वैरकल्पनाको सार्थक र सफल उपयोगमा शर्मा समर्थ देखा पर्दछन् । गमलामा बल्छी थाप्नु, मुटु झिक्नु, जुम्रा चपाउनु र नयाँ मुटु पलाउने रासायनिक प्रक्रिया जस्ता स्वैरकाल्पनिक घटनाहरूको संयोजनद्वारा एकाङ्कीका क्षेत्रमा विषय एवं शैली दुवै दृष्टिबाट नयाँपन प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । यसरी पूर्णाङ्की नाटकको सृजना गर्न भन्दा पूर्व नै स-साना एकाङ्कीहरूका माध्यमबाट अपेक्षित वस्तु एवं शैलीगत परिपक्वताका साथै जीवनलाई हेर्ने स्पष्ट दृष्टिकोणको निर्माण भइसकेको कुरा स्पष्ट हुन्छ । यसै क्रममा 'जेमन्त' (२०३९) देखा पर्दछ ।

'जेमन्त' को प्रथम मञ्चन र प्रकाशन एकै साथ भएको हो । नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठानद्वारा आयोजित नाटक महोत्सव २०३९ मा जेमन्त नाट्य परिवारको प्रस्तुतिमा यसको पूर्वार्द्धको मात्र प्रथम मञ्चन भयो भने त्यस वर्षको सर्वोत्कृष्ट नाटकका रूपमा पुरस्कृत पनि हुन पुग्यो । पछि नेपाली शिक्षण समिति, त्रि.वि.कीर्तिपुरका नेपाली दोस्रो वर्षका विद्यार्थीहरूको आयोजनामा जेमन्त नाट्य परिवारद्वारा नै यसको पूरै भागको पुनर्मञ्चन भयो । मञ्चित भएकै ताका 'रूपरेखा' २२/१० २०३९ वैशाखको अंकमा यसको प्रकाशन पनि भयो । पछि नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठानद्वारा प्रकाशित 'जेमन्त/ यमा' (२०४१) मा पनि संकलित भएर पुनर्मुद्रित भयो ।

लेखनका दृष्टिले केही जेठो भए पनि 'जेमन्त' सँगै मञ्चित भएको शर्माको अर्को नाटक हो 'यातनामा छटपटाएकाहरू' । यसको मञ्चन पनि ने.रा.प्र.प्र.द्वारा आयोजित

नाटक महोत्सव २०३९ मा जे.ना.प.द्वारा नै भएको थियो । प्रकाशनको मौका नपाएको यस नाटकको पाण्डुलिपि नै हाल नष्ट भइसकेको छ ।

'जेमन्त' र 'यातनामा छटपटाएकाहरू' को मञ्चनको ठीक एक वर्षपछि शर्माको अर्को नाटक 'यमा' मञ्चित हुन पुग्छ । ने.रा.प्र.प्र.कै आयोजनामा भएको नाटक महोत्सव २०४० मा जे.ना.प.कै प्रस्तुतिमा यस नाटकको पनि मञ्चन भएको हो र यो नाटक पनि त्यस महोत्सवको सर्वोत्कृष्ट नाटकको रूपमा पुरस्कृत भएको थियो । ने.रा.प्र.प्र. द्वारा प्रकाशित 'जेमन्त/यमा' संकलनमा यो नाटक संकलित भएर मुद्रित भएको छ ।

यसपछि प्रकाशित शर्माको अर्को नाटक 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' (२०४२) हो । मञ्चित हुने अवसर प्राप्त नगरेको यस नाटकको प्रकाशन वाणी प्रकाशन काठमाडौंद्वारा २०४२ मा भएको हो । २०४२ को मदन पुरस्कार प्राप्त गर्न सफल यस नाटकको मञ्चनको तयारी केही समय अघिदेखि नै भएको हो तापनि प्राविधिक र अन्य विविध कठिनाइको कारण हालसम्म यसको मञ्चन हुन सकेको छैन ।

यसरी २०२३ सालदेखि सुरु भएको मोहनराज शर्माको एकाङ्की यात्रा २०३९ मा गएर पूर्णाङ्की नाटकको सृजनाका फाँटतिर प्रवेश गर्छ । २०४२ सालपछि शर्माका कुनै पनि नयाँ नाटकहरू देखा परेका छैनन् । यस प्रकार शर्माले आफ्नो नाट्य सृजनाको क्रमलाई २०२३ देखि २०४२ सम्म सक्रिय तुल्याएको देखिन्छ भने लगभग दुई दशक लामो यस नाट्य साधनाको समयमा शर्माका पाँचवटा एकाङ्की र तीनवटा नाटक प्रकाशित भइसकेका छन् । प्रकाशित तीन नाटकहरू सबै पुरस्कृत छन् भने दुईवटा मञ्चित छन् ।

यस नाट्ययात्राका क्रममा विषयवस्तु एवं प्रवृत्तिगत एकरूपता रहे पनि विधागत भिन्नताको आधारमा हेर्दा शर्माको नाट्ययात्रामा एकाङ्की लेखन र पूर्णाङ्की लेखनका दुई भिन्न चरणहरू देखिन्छन् । नाटक र एकाङ्कीमा रहने तात्त्विक अन्तःसामञ्जस्यका आधारमा एकाङ्की र नाटकका लागि समान पूर्वाधारहरू रहन सक्छन् । त्यसैले शर्माको एकाङ्की सृजना यात्रालाई पनि पूर्णाङ्की नाटकको सृजनाको पूर्वाभ्यासको चरणका रूपमा

लिन सकिन्छ । मूलतः यसै आधारमा शर्माको लगभग दुई दशक लामो नाट्य सृजना यात्रालाई टुक्र्याएर २०२३ देखि २०३१ सम्मको एक दशक एकाङ्की सृजन काल वा पूर्वाभ्यास काल र २०३९ पछि नाट्य सृजना काल गरी दुई भागमा विभाजित गर्न सकिन्छ ।

यसरी पूर्वार्द्ध अर्थात् एकाङ्की सृजनाको चरणबाट लगभग एक दशक नाट्य साधना गरेर खारिएको शर्माको नाट्यकारिता दोस्रो चरणमा आएर विशिष्ट बन्न पुगेको छ । यसको प्रत्यक्ष प्रमाण प्रकाशित सबै नाटकहरू पुरस्कृत हुनुले पनि दिन्छ । यसैले प्राप्तिका दृष्टिबाट हेर्दा शर्माको हालसम्मको नाट्ययात्राका क्रममा महत्त्वपूर्ण प्राप्तिको चरणका रूपमा नाट्य सृजनको दोस्रो चरण नै रहेको छ ।

दोस्रो अध्याय

मोहनराज शर्माका नाट्य-प्रवृत्तिहरूको विश्लेषण

२. दोस्रो अध्याय : मोहनराज शर्माका नाट्य-प्रवृत्तिहरूको विश्लेषण

पाश्चात्य नाटककार पिकासो, एब्दुसेङ्कु र ब्रेख्तका नाटकहरू, जापानी 'नो' लोकनाटक र संस्कृत नाटकका नाट्यशैलीबाट आफ्नो नाट्यचेतना विकसित भएको हो भन्ने शर्माको स्वीकारोक्ति पाइन्छ ।[३२] अफ बेकेट, आयोनेस्को र अडामोभका नाट्यकला, ज्वायस, उल्फ र अर्वेल आदि उपन्यासकारहरूका मान्यताहरूका साथै पूर्वमा चार्वाक् दर्शनबाट समेत शर्माको नाट्यकारिता अनुगृहीत देखिन्छ ।[३३] विश्वसाहित्यमा भएका अस्त्विवादी र विसङ्गतिवादी नाट्य-परिपाटीबाट पनि शर्माको नाट्य-कारिता प्रभावित छ । यसरी शर्माको नाट्य-प्रवृत्ति विविध नाट्यकला र विश्वसाहित्यमा भएका अनेकौं प्रयोगहरूको संयुक्त छापबाट निःसृत भएर पनि भिन्न मौलिकताले सम्पन्न देखिन्छ । शर्माका स्वर र शैलीगत प्रवृत्तिहरूलाई निम्नानुसार देखाउन सकिन्छ -

२.१ युगबोध

शर्माका नाटकमा युगबोध टड्कारो रूपमा पाइन्छ । आजको विश्व यत्रतत्र युद्धको सम्भावनाले भय-त्रस्त छ । आणविक शस्त्रास्त्रको होडबाजीले जताततै विभीषिका फैलाएको छ । त्यसैले मानिस यसबाट बच्न वैकुण्ठको खोजीमा लागेको छ । अर्कातर्फ समाजको सङ्गतिहीनता र मानिसले आफूभित्रै पालिराखेका पाशविक मनोवृत्तिहरूले गर्दा मानव अस्तित्व पतनको दिशातिर उन्मुख भइरहेको छ । .... 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' मा पात्रहरूका विभिन्न क्रियाकलापले यसै कुराको सङ्केत गर्दछन् । कल्पनालोकको प्रसङ्गमा आणविक हतियारको उत्पादनले ल्याएको विभिषिकाको चोटिलो अभिव्यक्ति पाइन्छ । त्यहाँ मानिसलाई चिहानै-चिहानमा जन्मदै गरेको देखाइएको छ । यत्र-तत्र बमको वृष्टि भइरहेको कल्पना गर्दै बम वृष्टिलाई रोक्ने आग्रह गरिएको छ । यसबाट वर्तमान युगमा भयत्रस्त भएर बाँचिरहेको मानिसको दुरवस्थाको

---

[३२] मोहनराज शर्मा, 'जेमन्त मेरा नजरमा' मधुपर्क १६/५ (असोज २०४०) पृ. ७८

[३३] माधवप्रसाद पोखरेल, 'मोहनराज शर्माका नाटक' मधुपर्क १९/११ पू.२१४ (चैत २०४३) पृ. ५८-६०

मार्मिक अभिव्यक्ति भएको छ । लीला नगरीमा प्रस्तुत अलिबाबा चालीस चोर र सावित्री-सत्यवान्का प्रसङ्गहरूले परम्परागत मूल्य र आस्था विखण्डित भएको देखाउँछन् । हिप्पी युवकको आक्रामक गतिविधिले वर्तमान समयमा टाउको उठाइरहेको आतङ्कवादलाई सम्झाउँछ । पशुपुरको वातावरणले मानिसभित्र रहेको पाशविक वृत्ति र त्यसबाट हुँदै गरेको मानवीय दुर्गतिको अभिव्यक्ति दिन्छ । 'यमा' मा मानव रोबटमा रूपान्तरण हुनुले आजको समाज क्रमशः यान्त्रिक बन्दै गइरहेको कुराको सङ्केत दिन्छ । आजको युगमा मानवले प्रेम, सहृदयता र सदाशयता जस्ता गुणहरू गुमाएर रोबट बन्दै गएको कुरा उक्त प्रसङ्गबाट स्पष्ट हुन्छ । वर्तमान युगका मूल्य र मान्यताहरू बेकार छन् त्यसैले तिनमा परिवर्तन आवश्यक छ भन्ने कुरा पालेका प्रलापबाट व्यक्त भएको छ । 'जेमन्त' को उमाकान्तका गतिविधिहरूमा समसामयिक युगको स्वार्थान्धता सङ्केतित छ भने लताले बाबुलाई आफ्नो स्वार्थपूर्तिका लागि विष खुवाउनु, दीपकले पैसा पाउँदा पारपाचुके गर्न मन्जुर गर्नु जस्ता घटनाहरूबाट पनि उक्त कुरा अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । यसरी शर्माका नाटकहरूमा विज्ञानको प्रतिकूल आविष्कार, मानवभित्रका आदिम पाशविक प्रवृत्तिहरू र समाजका यान्त्रिक गतिविधिहरूद्वारा मानवको खस्कँदो जीवन मूल्य टड्कारो रूपमा अभिव्यक्त भएको पाइन्छ ।

२.२ अस्तित्ववादी स्वर

अस्तित्ववादका प्रमुख चिन्तक र स्रष्टा जान पल सार्त्रबाट नै बीसौं शताब्दीको पूर्वार्द्धतिरदेखि साहित्यका क्षेत्रमा यस वादले प्रसिद्धि पाउन थालेको पाइन्छ ।[३४] जीवन तर्कसङ्गत वा सङ्गतिपूर्ण छैन । मानिसका लागि जन्म र मृत्यु अनिश्चित र अनिच्छित छ । मानिस जीवनमा जे जति गर्छ त्यो पनि अर्थहीन छ भन्ने जीवनको विसङ्गतिको अभिज्ञान गरेर पनि अस्मिताका लागि सचेत रूपमा सङ्घर्ष नै अस्तित्ववाद हो । अस्तित्ववादीहरू परम्परागत मूल्यलाई मृत सम्झी सक्षम नयाँ मानवीय मूल्यको

---

[३४] वासुदेव त्रिपाठी, पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा (दोस्रो संस्करण, काठमाडौं : साझा प्रकाशन, २०३६) पृ.५७०

खोजी गर्दछन् ।[३५] 'जेमन्त' नाटकमा लेखक भन्ने पात्र परम्पराको प्रतिनिधि सडकसँग विद्रोह गर्दै नयाँ जीवनमूल्यको स्थापनाका लागि सङ्घर्ष गर्छ । अन्ततः हारेर पनि हार्दैन, अगाडि बढ्ने चेष्टा गरिरहन्छ । 'यमा' मा सन्ध्या मानव जातिका प्रेमीबाट उपयुक्त प्रेम प्राप्त गर्न नसके पनि रोबटबाट त्यो प्राप्त गर्ने चाहना गर्दछे । पछि आफैं बन्न पुगे पनि मौका पाउँदा बिक्री केन्द्रबाट बाहिरिन सङ्घर्ष गर्दछे । यही नै उसको अस्मिताको सङ्घर्ष हो । वैकुण्ठ आस्था हो जहाँ आध्यात्मिक साधन वा बाटोबाट मात्र पुग्न सकिन्छ । धर्म, तप र ज्ञान वैकुण्ठ प्राप्तिका मार्ग र साधन हुन् भन्ने मान्यता छ । तर 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' का पात्रहरू यान्त्रिक साधन बसबाट गौंडा खानतलासी, कल्पनालोक, लीला नगरी आदि मार्ग हुँदै वैकुण्ठ पुग्ने प्रचेष्टामा संलग्न छन् । वैकुण्ठ तिनको चाहना हो र पशुपुर पुग्नु तिनको वास्तविकता हो । यसरी लक्ष्य र त्यसको प्राप्तिको मार्ग अनि परिणति विसङ्गतिमूलक छ । प्रेमलाई यस विसङ्गतिको अभिज्ञान छ (पृ.१०) तापनि ऊ यस यात्रामा संलग्न छ । यही नै उसको अस्मिताको सङ्घर्ष हो । हरेक पात्रहरू आ-आफ्ना गथासामा अल्भेका छन्, वैकुण्ठ प्राप्तिका लागि विविध बस बिसौनीका परिस्थितिहरूसँग सङ्घर्ष गर्दछन् । अतः वैकुण्ठको यो सङ्घर्षमय यात्रा नै तिनको अस्मिताको सङ्घर्ष हो ।

२.३ प्रयोगशीलता

प्रयोगशीलता शर्माको नाट्य-प्रवृत्तिको अर्को टड्कारो पक्ष हो । शर्मा विश्वसाहित्यमा भएका अनेक प्रयोगहरूसँग परिचित छन् । यसैले यी विविध प्रयोगहरूको स्पष्ट छाप शर्माको नाट्य-कलामा पनि निहित छ । यसो भएकाले शर्माको नाट्य-कारिता प्रयोगको वैविध्यका दृष्टिले पनि पर्याप्त समृद्ध देखिन्छ ।

---

[३५] ऐजन, पृ.५७३

शर्माले आफ्ना नाटकहरूमा स्वैरकल्पनाको यथेष्ट मात्रामा प्रयोग गरेका छन् । पाश्चात्य स्रष्टाहरूमा ब्रेख्त, बेकेट आदिले यसको प्रयोग गरेका छन् । आधुनिक सन्दर्भमा स्वैरकल्पना यथार्थलाई अभिव्यक्त गर्ने त्यस्तो उपकरण हो जसमा कुनै मान्य सीमालाई नाघेर स्वच्छन्द रूपमा कल्पनाको उन्मुक्त उडान हुन्छ । अतः बाह्य स्तरमा हेर्दा स्वैरकल्पना असम्भव र अयथार्थसँग गाँसिएको हुन्छ तर आन्तरिक रूपमा त्यो यथार्थकै ठोस धरातलमा उभिएको हुन्छ । यही आधुनिक विशिष्ट प्रयोजनका लागि शर्माले आफ्ना नाटकहरूमा स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरेका छन् ।

'जेमन्त' मा दिनेशका हिजडापनपछि देखा परेको नारीपना, रामे र श्यामेलाई सुनको प्रतिमा बनाउनु, सुनका प्रतिमा मानिस जस्तै बोल्नु, मानिसको आवाज यान्त्रिक हुनु, मानिस यन्त्रवत् अचल हुनु, 'यमा' मा रोबटहरूमा मानवीय भावना देखा पर्नु, मानिस रोबट बन्नु आदि र 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' मा मानिस उभिएरै निदाउनु, मानिस पशु बन्नु र मिनीबसद्वारा वैकुण्ठको यात्रा आदि स्वैरकाल्पनिक छन् । यसै गरी पात्र प्रयोगमा पनि स्वैरकल्पना छ । मनको बाघ, रोबटहरू र सडक स्वैरकाल्पनिक हुन् । 'यमा' मा विक्रीकेन्द्रको वातावरण र 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' मा मिनीबस भित्रको वातावरणमा साथै यात्राका क्रममा आएका कल्पनालोक, लीलानगरी, निन्द्रानगर आदि स्थानहरू पनि स्वैरकाल्पनिक छन् । ....प्रयोगको अर्को पक्ष भावनिरपेक्षताको प्रयोग हो । भावनिरपेक्षता (एलिनेसन) का प्रथम र सशक्त प्रयोक्ता ब्रेख्त हुन् । नाटकले दर्शकलाई नाटकका भावनासँग तादात्म्य स्थापना गरेर भावनालाई अभिप्रेरित गर्नु हुँदैन । बरु उसको बुद्धि वा मस्तिष्क पक्षलाई घच्घच्याएर नाटकका बारेमा सोच्न र समीक्षा गर्न बाध्य तुल्याउनु पर्छ भन्ने दृष्टिकोण नै भावनिरपेक्षवाद हो । "सामान्य रोचक सन्दर्भ दिएर पनि दर्शक-पाठकलाई त्यसबाट अलग-पृथक् पार्दै प्रतीक-क्रीडाप्रति सचेत पार्ने प्रयास यसमा भइरहन्छ ।"[३६] ब्रेख्तको यस प्रविधिको प्रयोग समेत शर्माले आफ्ना नाटकमा गरेका छन् । शर्माका नाटकमा पर्याप्त रोचकता छ । विविध रोचक प्रसङ्गहरूको प्रयोगबाट दर्शकका भावनालाई छुँदा छुँदै पनि विविध स्वैरकाल्पनिक घटना र प्रतीकको पर्याप्त प्रयोग भएकाले

[३६] ऐजन, पृ.५६३

भावक प्रतीक र स्वैरकल्पनाको गाँठो फुस्काउन बौद्धिक चिन्तन नगरी धरै पाउँदैन । त्यसैले दर्शकमा भावनाभन्दा बुद्धिपक्ष सक्रिय नभइ छाड्दैन । यसरी शर्माले आफ्ना नाटकमा भावनिरपेक्षतावाद (एलिनेसन) को पनि प्रयोग गरेका छन् ।

यसै गरी शर्मा आफूमा जापानी 'नो' लोकनाटकको प्रविधिको पनि प्रभाव रहेको बताउँछन् ।[३७] 'नो' नाटकको आकस्मिकता शर्माको 'जेमन्त' नाटकमा पाइन्छ । 'जेमन्त' नाटकमा चौमुखाको प्रवेश र मुखुण्डो लगाउने शैली 'नो' नाटकको आकस्मिकता हो । यस्तै आकस्मिकता 'यमा' की सन्ध्याको रोबट बन्ने प्रक्रियामा र 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' को पशुपुरको वातावरणमा पनि देखिन्छ ।

२.४ व्यङ्ग्यात्मकता

व्यङ्ग्यात्मकता शर्माको अर्को नाट्य-प्रवृत्ति हो । शर्माका नाटकहरू पर्याप्त व्यङ्ग्यात्मक छन् । शर्माका नाटकमा सामाजिक, राजनैतिक र परम्परागत मूल्य एवं मान्यताहरूप्रति तिखो व्यङ्ग्य छ । 'यमा' मा मानव सुखदुःखका भावनालाई बिर्सेर क्रमशः यन्त्रमानव बन्दै जानु, मानिसलाई यान्त्रिकतातिर धकेल्ने समाजको प्रवृत्ति माथि व्यङ्ग्य गरिएको छ । 'जेमन्त' मा निर्दोष दिनेश दण्डित हुनु, दण्डनीय व्यक्ति उमाकान्त पुरस्कृत भई पुनर्जीवित हुनु, सुनको तस्करी व्यापार, अस्पतालको लापरवाहीबाट मानिस हिजडा बन्नु आदि पक्षहरूमाथि व्यङ्ग्य छ । 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' मा टेबुलमा आएका कागजपत्रलाई आँखा चिम्लेर सिग्नेचर गर्ने कम्पनी म्यानेजर, गुलाफका चक्की जफत गरेर बन्दूक छोडिदिने भन्सारका कर्मचारी आउँछन् । फ्री-पास, फ्लाइट क्यान्सिल, सरकारी मोटरको दुरूपयोग, क्याम्पसहरूमा हडताल आदि थुप्रै प्रसङ्गहरू 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' नाटकमा आएका छन् । यी समाजका विसङ्गतिहरू हुन् र यी विसङ्गतिहरूमाथि शर्माले चोटिलो व्यङ्ग्य गरेका छन् । यस्तै 'यमा' नाटकमा यमा - ३ का गतिविधिहरू र 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' मा

[३७] मोहनराज शर्मा, पूर्ववत्, पृ.७८

लीलानगरीको प्रसङ्गमा प्रस्तुत मन्त्रीको लीलाले राजनैतिक अव्यवस्थामाथि व्यङ्ग्य गरेका छन् । यसै गरी शर्माले आफ्ना नाटकहरूमा परम्परागत मूल्य र मान्यताहरूमाथि व्यङ्ग्य गरेका छन् । 'जेमन्त' मा पारिवारिक संस्था विघटित भएको देखाइएको छ । त्यहाँ लताले बाबुलाई विष खुवाउँछे भने उमाकान्त स्वाथवश छोरीको चाहनामाथि कुठाराघात गर्ने प्रयास गर्छ । विवाह परम्परागत मूल्य हो तर यहाँ लता र दीपकको विवाहको कुनै अर्थ छैन । 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' मा ईश्वरको खिल्ली उडाइएको छ । वैकुण्ठ एउटा परम्परागत आस्था र मान्यताको केन्द्रविन्दु हो । प्रस्तुत नाटकमा पात्रहरू त्यहाँ रहेका त्रुटिहरू औंल्याउँछन् । यहाँका पात्रहरू वैकुण्ठलाई आधुनिकीकरण गर्नु पर्ने आवश्यकता महसुस गर्दछन् । कोही ब्रह्माको केशविन्यास गर्ने र कोही लक्ष्मीको पाइरियाको उपचार गर्ने योजना भएको बताउँछन् । यस्तै डेभिड कृष्णसँग अन्तर्वार्ता लिने इच्छा व्यक्त गर्दछ । यसरी शर्माका नाटकहरूमा परम्परागत मूल्य र मान्यताहरूमाथि व्यङ्ग्य पाइन्छ । शर्माका नाटकहरूले आजको विश्वमा भइरहेको शस्त्रास्त्रको होडबाजी, मानव जीवनका जटिलताहरू, समाजको यान्तिकता आदि कुराहरूमाथि व्यङ्ग्य गरेका छन् । 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' नाटकमा कल्पनालोकको प्रसङ्गमा पात्रहरूले गरेका कल्पनाहरूमा उक्त कुराहरूमाथिको व्यङ्ग्य छ ।

२.५ संरचना सौष्ठव

शर्माका नाटकहरूमा अङ्क र दृश्यको विभाजन छैन । 'जेमन्त' पूर्वार्द्ध र उत्तरार्द्धका रूपमा दुई भागमा विभाजित छ । 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' पनि दुई भागमै विभाजित छ । 'यमा' कुनै विभाजनविना नै एउटै दृश्यमा संरचित छ । दुई खण्डमा विभाजित भए पनि मञ्चसज्जाको परिवर्तन छैन ।

यसरी दृश्य विभाजन नभए पनि कथावस्तुको संरचनालाई स-साना टुक्राहरूमा प्रस्तुत गरिएकाले दृश्यांशहरूको रूपमा तिनलाई लिन सकिन्छ । घटनाको समय र स्थान निर्देशित छैन । घटनाहरू टुक्रा टुक्रामा प्रस्तुत भए पनि प्रत्येक नाटकमा विविध घटनाहरूका बीच कुनै न कुनै रूपमा सङ्गतिसूत्र पाइन्छ । 'जेमन्त' को कथावस्तु लता र उसको परिवारका

वरिपरि नै घुम्दछ । 'यमा' मा सन्ध्याले सम्पूर्ण कथावस्तुलाई शृङ्खलित तुल्याएकी छ भने 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' मा सम्पूर्ण पात्रहरू नाटकभित्र चित्रित सम्पूर्ण घटनाहरूमा सामेल भएर कथावस्तुलाई शृङ्खलित तुल्याएका छन् । घटनाको समय र स्थान निर्देशित छैन ।
पात्रहरूको न्यूनता, ठ्ट्यौलो, मनोरञ्जक र आकर्षक भाषा-शैली र अभिनेय गुणहरू शर्माका नाटकका विशेषता हुन् ।

तेस्रो अध्याय

जेमन्त नाटकको विश्लेषण

३. तेस्रो अध्याय : जेमन्त नाटकको विश्लेषण

३.१ वस्तु विन्यास

दुर्घटनाबाट सुरु भएको प्रस्तुत नाटक लेखक र सडकबीचको द्वन्द्वलाई लिएर अघि बढेको छ । दुर्घटनाको आवाज सुनेर लेखक जङ्गिन्छ । सडकले घटना घटाइरहने र लेखकले लेखिरहने परम्परालाई तोडेर लेखक आफूखुसी घटना घटाउने तरखरमा नाटकको सुरुमै देखिन्छ। त्यसैले ऊ आफ्नै योजना अनुसार घटनाहरू संयोजन गरेर घटाउँदै जान्छ । उसले घटाएका विविध घटनाहरूकै सहाराबाट नाटकले आफ्नो गति लिन्छ ।

लताकी आमा मैयाको प्रेमी बौलाएपछि उसको विवाह उमाकान्त भन्ने व्यापारीसँग भएको थियो । आफ्नी एक मात्र सन्तान लतालाई जन्म दिएपछि मैया मरिसकेकी छे । अर्कातिर्फ लताको कुमार भन्ने युवकसँग प्रेम छ तर विवाह चाहिँ दीपकसँग गर्ने बारे तीनै जनाका बीच सम्झौता छ । यस कुरामा लताको बाबु उमाकान्तको सहमति छैन । ऊ लताको विवाह दीपकसँग यथाशीघ्र गरिदिन चाहन्छ । यसैले उमाकान्त लतालाई घर छोडेर कतै पनि नजाने आज्ञा दिएर उसको बाटो ढुकेर बसेको बेला चियामा स्लिपिङ् ट्याब्लेटहरू मिसाएर खुवाई निन्द्रामा लट्ठ पारेर उम्की दीपक र कुमारछेउ आएकी छे ।

लेखकको आफूखुसी घटना घटाउने इच्छा पूरा हुन्छ वा हुँदैन र उसले कस्ता घटनाहरू घटाउँछ भन्ने बारेको कौतूहलका साथ नाटक अगाडि बढेको छ । स्लिपिङ ट्याबलेटहरू नक्कली हुने र उमाकान्तले पुनर्जीवन पाउने विधान लेखकले गरिदिएकाले उमाकान्त मृत्युको मुखमा पुगेर पनि फर्कन सफल हुन्छ । त्यस्तै मोटरसाइकल दुर्घटनामा कुमार र लताको एकै साथ मृत्यु हुने योजना लेखकले बनाएको छ । यसै बीच सारा घटना सञ्चालनको जिम्मेवारी बोकेको लेखकलाई बीचैमा मलमूत्रले 'च्याप्न' पुग्छ र बौलाहा जस्तो अविश्वसनीय व्यक्तिमाथि आफ्नो जिम्मेवारी सुम्पेर बाहिर जान बाध्य हुन्छ । यसपछि बौलाहाले भाँडभैलो पारिदिन्छ । कुमारलाई पिट्न उमाकान्तबाट खटाइएका रामे र श्यामेबाट निर्दोष कर्मचारी दिनेश

पिटिन्छ । लेखकको आगमनले दिनेश बचे पनि कुटाइ निकै खाइसकेकोले उसलाई अस्पताल लैजानुपर्ने हुन्छ । अर्कोतर्फ मोटरसाइकल दर्घटनामा पनि कुमार मात्र मरेर लता बाँच्छे । त्यसो हुँदा लेखकको चाहना विपरीत लता र दीपकको विवाह हुन पुग्छ । यही दृश्यसँगै नाटकको पूर्वार्द्ध समाप्त हुन्छ । पूर्वार्द्धका योजनाहरू पूर्णतः सफल हुन नसके पनि आउने समयमा पनि लेखक स्वेच्छाले घटनाहरू घटाएर सडकका बाङ्गापनलाई तोडेर नयाँ परम्परा बसाउने लक्ष्यमा अग्रसर देखिन्छ ।

उत्तरार्द्धको पहिलो घटनामा लता र दीपक विवाह बन्धनमा बाँधिइसकेका छन् । लेखक यस सम्बन्धलाई तोड्ने प्रयासमा संलग्न छ । उसले हेम भन्ने युवकलाई कुमार र लताबीच भएका सम्पूर्ण कुराको रहस्योद्‌घाटन गरिदिएर कुमारको छद्‌म चरित्रका रूपमा दीपक र लताछेउ पठाउँछ । यसले गर्दा हेम लता र दीपकलाई आफू कुमार भएको कुरामा विश्वस्त तुल्याउन सफल हुन्छ । हेम लतासँग प्रेम र विवाह दुवै गर्ने प्रस्ताव राख्न पुग्छ । यसका लागि आफ्नो बाबुको व्यापारबाट ठूलो हिस्सा दीपकलाई दिएर ऊसँग पारपाचुके गर्ने कुरामा दीपक र लताको सहमति हुन्छ । दोस्रो घटना लेखकको योजना विपरीत घट्‌न जान्छ । यसमा बोलाएको घटना नआएर हिजडा बनेको दिनेश देखा पर्छ । तर लेखक यस पटक सचेत छ, त्यसैले उसलाई पनि आफ्नो दोस्रो घटनाको पात्र बौलाहासँगै मिसाएर तिनलाई प्रेमालापमा व्यस्त बनाउँछ । तेस्रो घटनामा उमाकान्तको वास्तविक चरित्रको उद्‌घाटन हुन्छ । यहाँ उमाकान्त सुनको अवैध व्यापारी बनेर देखापर्छ । उसको व्यापारका लागि रामे र श्यामेको हत्या गरेर तिनका छालाले सुनका दुई प्रतिमालाई मोरेर निकासीका लागि तयार पारिएका छन् । यी कुरा लेखकबाट छिपेका छैनन् । अतः लेखक यस रहस्यको उद्‌घाटन गरिदिन्छ । त्यसैले उमाकान्त लेखकको हत्या गर्ने प्रयास गर्छ । तर उसको पिस्तोलबाट अगाडि नै गोली झिकिएकाले त्यो प्रयास विफल हुन्छ । अर्कोतिर सुनका प्रतिमाहरू हिजडा बनेको दिनेशको प्रेममा लट्‌ठ परेर लुटिन्छन् । यो थाहा पाएर उमाकान्त मूर्च्छित हुन्छ । यसपछिको घटनामा बेहोस उमाकान्त अस्पताल लगिन्छ ।

यसपछि अर्को सङ्कट देखापर्छ । यहाँ लेखकले बोलाएको घटना नआएर लेखकले प्रयोग गरेका सम्पूर्ण पात्रहरू सडककै प्रतिनिधि भएर देखापर्छन् । दुर्घटनामा परेको कुमार

बाहेक अरु सबै पात्रहरू कोही अन्धविश्वास र कोही रूढीवादको प्रतिनिधिका रूपमा देखापर्छन् । तर लेखक आफ्ना घटनाहरू भाँडिएकोमा हतोत्साही छैन । ऊ भोलि भोलि पनि घटनाहरू घटाइरहने र सडकसँग जुझिरहने प्रण गर्दछ ।

अन्त्यको घटनाले एउटा मानवीय विसङ्गतिलाई प्रस्तुत गर्छ । हेम र लता प्रेमालापमा मस्त देखिन्छन् तर तिनीहरूप्रति उमाकान्तको पिस्तोलबाट लताले झिकेका गोलीहरू दीपकले ग्रिनेडका रूपमा प्रहार गर्छ । त्यसको असरबाट हेम र लताले आफूलाई छेकेको छाता उछिट्टिन जान्छ । यसरी अनावृत भएपछि हेमले लताको गला अँठ्याएको र लताले उसको हात गलाबाट खुस्काएर टोक्न लागेको दृश्यका साथ नाटक समाप्त हुन्छ । सडकसँग प्रतिद्वन्द्वितापूर्ण भावनाबाट आफूखुसी घटना घटाउने योजना बनाउनुले नाटकको मुख्य समस्यालाई चिनाउँछ । सडकले मात्र घटना घटाइरहने र त्यसको अनुकरणमा लेखकले लेखिरहनुपर्ने परम्पराप्रति लेखक रुष्ट छ र ऊ यस परिपाटीलाई तोडेर नयाँ परिपाटी बसाल्न स्वयं घटना घटाउने तरखर गर्छ । लेखकको सडकसँग जुझ्ने प्रतिज्ञा नाटकको मुख्य समस्या हो । यसै समस्यालाई लिएर नाटक अगाडि बढेको छ । यसपछि लेखकबाट घटनाहरू घटाउने क्रम सुरु हुन्छ । लेखकले घटाउन लागेका घटनाहरूमध्ये पहिलो घटनामै लता, दीपक र कुमारको परिचय प्राप्त हुन्छ । यिनीहरूबीचको सम्झौता पनि नाटकको अर्को समस्या हो । यसरी नाटकको पहिलो घटनाका अन्त्यसम्मका घटनाहरूमा नाटकको मूल समस्या तथा मुख्य पात्रहरूको चिनारी प्राप्त हुन्छ । यिनै घटनाहरूबाट नाटकीय संघर्षको समेत सूत्रपात हुन्छ । अतः नाटकको यस भागलाई नाटकको आरम्भ वा चिनारी खण्ड भन्न सकिन्छ ।

दोस्रो घटनादेखि नाटकीय कार्यव्यापार सक्रियतासाथ विकसित हुन थाल्छ । स्लिपिङ ट्याबलेटको असरबाट उमाकान्तको मृत्यु र पुनर्जीवन, बौलाहाबाट मैयाँसँगको आफ्नो प्रेम तथा उमाकान्तसँग उसको विवाहका साथै मैयाको मृत्युको प्रसङ्गको उद्घाटन, रामे र श्यामेद्वारा दिनेश कुटिनु, मोटर साइकल दुर्घटनामा कुमारको मृत्यु र लता बाँचेर दीपकसँग उसको विवाह हुनु जस्ता पूर्वार्द्धका र कुमारको छद्म चरित्रका रूपमा हेमको गतिविधि, दिनेश हिजडा बन्नु, उमाकान्तको सुन-तस्करका रूपमा आगमन, स्वर्ण प्रतिमाका रूपमा

रामे र श्यामेको रहस्योद्घाटन जस्ता उत्तरार्द्धका घटनाहरूले कथावस्तुको विकासावस्थालाई जनाउँछन् । चौमुखाका रूपमा दीपक, बौलाहा, उमाकान्त र दिनेशको तथा छातेका रूपमा लता र हेमको अप्रत्याशित उपस्थिति र तिनबाट गरिएको परम्परा, अन्धविश्वास, रूढीवाद आदिका रूपमा लेखकमाथिको आक्रमणलाई कथावस्तुको चरमावस्थाका रूपमा लिन सकिन्छ । यसपछिका घटनाहरूमा नाटकीय सङ्घर्षमा ह्रासको स्थिति आउँछ । सडकको रूपमा सम्पूर्ण पात्रहरूको प्रकटीकरणबाट आफ्नो योजना विफल हुन पुगेको लेखकको आफूखसी घटना घटाएर सडकका सम्पूर्ण थोत्रापनलाई बढारेर आधुनिकताको सुप्रभात ल्याउने प्रतिज्ञा तथा हेम, लता र दीपक बीचका गतिविधिहरू निगति र उपसंहारका रूपमा आएका छन् ।

३.२ पात्र र तिनको चरित्र-विश्लेषण

प्रस्तुत नाटकमा नाटकीय सङ्घर्षको जनकका रूपमा लेखक र सडक दुई पात्र देखा पर्छन् । यी दुईबीचको द्वन्द्वलाई गति दिन समाजका विभिन्न विसङ्गतियुक्त घटनाहरूको सहारा लिइएको छ । यसबाट नाटककारमा समसामयिक युग-चेतना तथा विसङ्गतिबोध रहेको अनुभव हुन्छ । यसकारण प्रस्तुत नाटकका पात्रहरू विश्वजनीन छन् । नाटकको कथ्यलाई देश काल विशिष्टको सीमाबाट मुक्त गराएर विश्वव्यापक बनाउने प्रयास स्वरूप विश्वकै सेरोफेरो भित्रका पात्रहरूको चयन प्रस्तुत नाटकमा भएको छ ।

प्रस्तुत नाटकका प्रमुख पात्रहरू लेखक र सडक हुन् । दुवै प्रतिनिधिमूलक छन् । लेखक पात्र आधुनिकताको प्रतिनिधि भएर आएको छ भने सडक पात्र परम्पराको प्रतिनिधि भएर आएको छ । यी दुई व्यक्तित्वबीचको द्वन्द्वलाई अगाडि बढाउन अर्को प्रसङ्ग उपस्थापित गरिएको छ । उक्त प्रसङ्गभित्र लता, कुमार, दीपक, उमाकान्त, बौलाहा, दिनेश, हेम, रामे र श्यामे जस्ता पात्रहरू आएका छन् । यी पात्रहरू समाजकै विभिन्न असङ्गत पक्षहरूबाट टिपिएका छन् । अर्को पक्षबाट हेर्दा यी सम्पूर्ण पात्रहरू सडककै प्रतिनिधि भएर आएका छन् ।

३.२.१ लेखक पात्र र उसको क्रियाशीलता

नाटकको प्रमुख चरित्रका रूपमा लेखकको विशिष्ट भूमिका रहेको छ । यहाँ लेखक पात्र परम्पराको प्रतिनिधिका रूपमा आउने सडक पात्रका कार्यहरूको विरुद्धमा छ । सडकले मनपरी घटना घटाइरहने र त्यसकै अनुकरणमा लेखकले लेख्नुपर्ने परम्परित परिपाटीसँग लेखक वाक्क छ । त्यसैले सडकको यस मनपरिका विरुद्ध प्रतिद्वन्द्वी भएर लेखक उभिएको छ । सडकसँग सङ्घर्ष गर्नका लागि लेखक आफूखुसी घटना घटाउन चाहन्छ । त्यसैले लेखक स्वेच्छाअनुसार आफैं घटनाहरूको आयोजना गरेर घटाउने क्रियामा आद्यन्त संलग्न छ ।

यसरी विभिन्न घटनाहरूलाई स्वविवेक अनुसार सञ्चालन गर्न अग्रसर लेखक सम्पूर्ण घटनाहरूको अधिपति भएर देखा पर्छ । त्यसैले यस नाटकमा घटित विभिन्न घटनाहरू उसको जान-बुझमा मात्र घट्छन् ।

लताले बाबुलाई स्लिपिङ् ट्याबलेट खुवाएर भाग्ने र स्लिपिङ् ट्याबलेटहरू नक्कली हुने विधान लेखकले नै गरेको छ । त्यसैले विषतुल्य स्लिपिङ ट्याबलेटको असरबाट मरेको उमाकान्तले पनि पुनर्जीवन पाउँछ । त्यस्तै मोटरसाइकल दुर्घटनामा कुमार र लताको मृत्युको विधान गर्नु, कुमार र लताबीचका क्रियाकलापहरू पनि लेखककै विधान अनुरूप हुनु जस्ता घटनाले लेखक पात्रको नाटकमा घटनाहरूमाथिको आधिपत्यलाई प्रमाणित गर्दछन् । त्यसैले हेमलाई लता र कुमारबीच भएका क्रियाकलापहरूको संकेत लेखकले नै दिइसकेको छ । यसकै फलस्वरूप हेम आफू कुमार भएको कुरामा लता र दीपकलाई विश्वस्त बनाउन सफल हुन्छ । उमाकान्त अवैध व्यापारमा लाग्नु पनि लेखककै योजना हो । त्यसैले लेखक उमाकान्तले रामे र श्यामेलाई मारेर तिनको छालाद्वारा सुनका प्रतिमालाई बेरेर निकासीका लागि ल्याएको कुराको रहस्योद्घाटन गर्छ । उमाकान्तको पिस्तोलको गोली पनि लताद्वारा सुटुक्कै झिकिने योजना लेखकले नै मिलाएको हुँदा लेखकको हत्या गर्ने उमाकान्तको प्रयास विफल हुन पुग्छ । यसरी लेखक नाटकभरिका विभिन्न घटनाहरूको अधिपतिका रूपमा देखापर्छ भने उसको योजनाभन्दा भिन्न घटनाहरू चाहिँ सडकद्वारा गरिएको प्रतिक्रियाका रूपमा आएका छन् ।

घटनाहरूको आफूखुसी आयोजना र सञ्चालनका लागि लेखकको आद्यन्त क्रियाशीलताका आधारमा नाटककार मोहनराज शर्माले यस पात्रलाई महानायक (सुपर हिरो) को संज्ञा दिएका छन् ।[३८] वास्तवमा लता, दीपक र कुमारसँग सम्बद्ध अर्को प्रसङ्गलाई आफ्नो सडकसँग जुध्ने क्रममा आयोजना गरेर शृङ्खलित रूपमा प्रस्तुत गर्ने क्रियामा लेखक आद्यन्त क्रियाशील छ भने यस सन्दर्भमा लेखकलाई दिइएको उक्त संज्ञा युक्तिसंगत नै छ ।

नाटककारले यस पात्रलाई संस्कृत नाटकमा प्रयुक्त सूत्रधार प्रविधिको नवीकृत प्रयोग[३९] मानेका छन् । संस्कृत नाट्य परम्परामा सूत्रधार एक अनिवार्य प्रविधि रहेको पाइन्छ । यस प्रकार वस्तु निर्देशकका रूपमा संस्कृत नाटकहरूमा सूत्रधारको प्रयोग भएको साक्ष्य संस्कृत नाटक तथा नाट्यशास्त्रहरूको अध्ययनबाट प्राप्त हुन्छ । प्रस्तुत नाटकमा पनि लेखक पात्रले यही जिम्मेवारी वहन गरेको देखिन्छ । अझ लेखक कथानककै सम्पादक भएर आएको छ र घटनाहरू घटित हुने तैयारी र सूचना प्रस्तुत गर्ने काम लेखकले नै गरेको छ । यसो हुँदा उक्त पात्रलाई सूत्रधारको नवीकृत प्रयोग मान्न सकिन्छ ।

लेखक एक आधुनिक चेतनासम्पन्न पात्रको रूपमा प्रस्तुत भएको छ । लेखक सारा परम्परागत आदर्श फुकालेर नाङ्गो पारिएको पात्र हो । त्यसैले दीपक र लताबीच सम्पन्न वैवाहिक सम्बन्धलाई पनि रूढ र थोत्रो परिपाटी भनेर खिन्न हुन्छ । लेखकको चाहना परम्परागत रूढ कुरालाई नयाँ मान्यता र मूल्यद्वारा विस्थापित गर्ने छ । लेखकको चरित्रलाई विश्लेषण गरेर हेर्दा उक्त कुरा स्पष्ट हुन आउँछ । त्यसैले परम्परागत नाट्य-परिपाटीलाई तोडेर नयाँ प्रविधिको प्रयोग गर्ने नाटककार स्वयंको प्रयोगशील प्रवृत्तिसँग लेखकको साम्य रहेको देखिन्छ । यसैले आफ्नो बानी-व्यहोरा र सोचाइको आधारमा नै प्रस्तुत पात्रको चरित्र निर्माण गरेको कुरा नाटककार शर्माले उल्लेख गरेका छन् ।[४०]

---

[३८] मोहनराज शर्मा, 'जेमन्त : मेरा नजरमा' मधुपर्क १६/५ (२०४० असोज) पृ. ७९

[३९] ऐजन

[४०] मोहनराज शर्मा, पूर्ववत्

यस प्रकार लेखक एक दृढ-प्रतिज्ञ पात्रका रूपमा यहाँ देखा पर्छ । बीच-बीचमा आफ्ना योजनाहरू भताभुङ्ग हुँदा पनि ऊ विचलित बन्दैन बरु अझ आफ्ना योजनाको सफलताका लागि प्रयत्नशील रहन्छ । त्यसैले उसको इच्छा विरुद्ध दुर्घटनामा लताको मृत्यु नहुनु र उसको विवाह दीपकसँग हुनु, चौमुखाका रूपमा सडकद्वारा गरिएको घटनाहरूको भाँडभैलो आदि सङ्कटहरूमा पनि ऊ किञ्चित् पनि विचलित छैन । यही दृढताले उसको चरित्रलाई माथि उकासेको छ ।

यसरी हेर्दा प्रस्तुत नाटकमा प्रमुख भूमिका लेखककै रहेको छ । यसमा नाटककारको 'अहम्' को प्रतिरूप नाटकमा एक विशिष्ट पात्रको आयोजना गर्ने र त्यसका माध्यमबाट समस्त मानवजाति र ब्रह्माण्डको अभिव्यक्ति दिने पश्चिमी अभिव्यञ्जनावादी दुःखान्त नाटककारहरूले झैं[४१] नाटककार मोहनराज शर्माले आफ्नै प्रयोगशील परिपाटी र रूढी एवं परम्पराविरोधी धारणाको प्रतिरूप प्रस्तुत पात्रलाई उभ्याएका छन् । साथै उसकै सृजना प्रक्रियाका रूपमा सारा नाटकका कार्यव्यापारहरू प्रस्तुत गरेका छन् ।

३.२.२ सडक पात्र र उसको क्रियाशीलता

सडक प्रस्तुत नाटकको एक अचेतन वा जड पात्र हो । यही जडताका कारणबाट नाटकभरि यसको कुनै प्रत्यक्ष भूमिका देखिँदैन । तर नाटकको मुख्य पात्र लेखकको एकलकाँटे सडक विरोधी क्रियाकलाप तथा बीच-बीचमा आफ्ना योजनाहरू भत्कँदा सडकसँग जङ्गिनुले नाटकमा सडकको अप्रत्यक्ष भूमिका रहेको कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

सडक परम्परा हो र परम्परा अन्धविश्वास, कुरीति र रूढीवाद जस्ता विविध उपकरणका माध्यमबाट नवीनतासँग सङ्घर्षशील रहन्छ । लेखकद्वारा प्रयुक्त पात्रहरू पनि अन्धविश्वास, रूढी र परम्पराको रूपमा आफू लेखक विरोधी सडक भएको रहस्य खोलेर

[४१] केशवप्रसाद उपाध्याय, समको दुःखान्त नाट्यचेतना अप्रकाशित शोध ग्रन्थ (काठमाडौं : त्रि.वि., २०४२) पृ. ६८

आकस्मिक रूपमा यिनले आफ्नो परिचय दिएका छन् । यही रहस्योद्घाटनबाट नै सडकको खलनायकत्व स्पष्ट भएको छ ।

लेखकद्वारा आफूखुसी घटना घटाउने क्रममा लेखकले प्रयोग गरेका पात्रहरू लता, कुमार, उमाकान्त, बौलाहा, हेम, रामे र श्यामे हुन् भने लेखकका घटनाहरूभित्र आकस्मिक रूपमा आएको पात्र हो – दिनेश । यीमध्ये लता कुमारकी प्रेमिका हो तर ऊ विवाह चाहिँ दीपकसँग गर्न वचनबद्ध छे । उनीहरूका बीचको कुराकानीबाट के पनि बुझिन्छ भने दीपक एक कल्पनाशील व्यक्ति हो र उसको धारणामा कल्पनाशील व्यक्ति नै वास्तवमा नयाँ कुराको आविष्कार गर्न सक्छ । लता पनि यही ठान्छे, तर कुमार यसमा विश्वास गर्दैन । उसको सोचाइमा आजको युग यान्त्रिकताले विजय प्राप्त गरेको युग हो र यस्तो युगमा कल्पना केवल अल्छीको काम हो । यसरी दीपक कल्पनालाई महत्त्वपूर्ण ठान्छ भने कुमार त्यसलाई निकम्मा ठहऱ्याउँछ । लताको प्राप्तिका लागि दुवै आतुर छन् । कुमारसँगको प्रेमको अवसान नहुन्जेल लता आफ्नी नहुने हुँदा दीपक कुमार र लताबीचको् सम्बन्धको चाँडै अन्त्य चाहन्छ भने कुमारका लागि उनीहरूका बीचको तगारो भइदिएको छ – दीपक । यसरी यी दुई बीच नाटकको सुरुमै द्वन्द्वको स्थिति देखिन्छ । केही समयपछि नै मोटरसाइकल दुर्घटनामा कुमारको मृत्यु भएकाले पूर्वशर्त अनुसार लता र दीपकको विवाह हुन्छ । यिनको वैवाहिक सम्बन्धको विफलताका लागि लेखकले कुमारको छद्म रूपमा हेमलाई अघि सार्छ । कुमार र लता बीचका यावत् कुराहरूको सुइँको लेखकबाट पाएको हुनाले उसले ती दुवैलाई आफू कुमार भएको कुरामा विश्वस्त तुल्याउन सफल हुन्छ । साथै ऊ लतासँग साँच्चिकै प्रेम गर्न थाल्छ । लेखकको योजना विपरीत भएकाले हेमको उक्त भावना कुण्ठित हुन पुग्छ । यता हेमले लतालाई प्रेम र विवाह दुवै गर्ने वचन दिएकाले लता आफ्नो बाबुको व्यापारबाट केही हिस्सा दीपकलाई दिने सर्तमा दीपक ऊसँग पारपाचुके गर्न मञ्जुर गर्छ । यसबाट दीपकको लताप्रतिको लगाव स्वार्थपूर्ण रहेको तथ्य स्पष्टिन्छ भने लताको पनि दीपकप्रतिको लगाव आत्मिक नभएको स्पष्ट हुन्छ । साथै आफ्नो वासनापूर्तिका लागि बाबुलाई विषतुल्य स्लिपिङ ट्याबलेट खुवाउनुबाट पनि लताको नीचताको परिचय प्राप्त हुन्छ । यसै गरी उमाकान्त पनि बाबु भएर पनि आफ्नी छोरी लताको चाहनाका विरुद्ध

कुमारसँगको प्रेमको विरोध गर्दछ । लताको इच्छा-विपरीत उसको विवाह यथाशक्य छिटो दीपकसँग गरिदिने तरखरमा छ । विषपान, मृत्यु र मृत्युबाट पुनर्जीवन भइसक्दा पनि ऊ यसै विचारमा दृढ छ । लताकी आमाले पनि प्रेमी बौलाएपछि मात्र आफूसँग विवाह गरेको र छोरी लता पनि त्यही बाटोमा लागेकाले ऊ हैरान देखिन्छ । त्यसैले उमाकान्त चाँडै कुमारको मृत्यु चाहन्छ र गुण्डाद्वारा उसको हत्या गराउन कम्मर कस्छ । उमाकान्त एक नामूद कालो-व्यापारी पनि हो । उसले आफ्नो व्यापारमा सफलताका लागि आफ्ना गुण्डा रामे र श्यामेको समेत हत्या गर्छ । यस कुराको रहस्योद्घाटन लेखकबाट हुँदा ऊ लेखकको समेत हत्या गर्न तम्सिन्छ । लेखकको योजना अुनसार उसको पिस्तोलबाट लताले गोलीहरू पहिले नै झिकिदिएकाले यस हत्याका लागि ऊ असफल हुन्छ । अर्कातिर्फ रामे र श्यामेको छालाले मोरेर ल्याएका सुनका प्रतिमा हिजडा दिनेशको मोहनीमा मोहित भएर लुटिएपछि महात्माको छद्म भेषमा आएको उमाकान्त विचलित बन्न पुगी बेहोस हुन्छ । यसरी उमाकान्तको चरित्र पनि खल चरित्रका रूपमा चित्रित छ । बौलाहा यस नाटकको एक विविधतायुक्त पात्र हो । लताकी आमा मैयाँ उसकी प्रेमिका थिई । उसको बहुलाउने कारण नै यस प्रेमको असफलता हो । लताको जन्मपछि मैया मरिसकेकी छे । बौलाहा मैयाको मृत्युको कारण नै उमाकान्तलाई ठान्छ । मैयालाई जबर्जस्ती विवाह गरेकाले नै मैया मरेकी हो भन्ने उसको दाबी छ । त्यसैले ऊ उमाकान्तलाई मैयाको हत्याराको रूपमा देख्छ र “हत्यारो एलर्जी” आदि शब्दद्वारा उमाकान्तलाई गाली गर्छ । बौलाहा मैयाकी छोरी भएकाले लतालाई खुबै माया गर्छ र उसका रूपको प्रशंसा पनि गर्छ । बौलाहाको सोचाइमा लता र कुमारका बीचमा आएको दीपकलाई तिनको प्रेमको तगारो ठान्छ र दीपकलाई उमाकान्त बन्ने दाउमा रहेको सम्झन्छ । लेखकले घटना सह्मालिदिने जिम्मा लगाएका बेला निर्दोष कर्मचारी दिनेशमाथि रामे र श्यामेद्वारा आक्रमण गराउँछ । दिनेश लेखकको योजनाभन्दा भिन्न पात्र हो । आफ्नो कामले सडकमा हिँडिरहेका बेला रामे र श्यामेको अन्यायको पात्र बन्न पुगेको दिनेश कुटाइकै मारबाट हिजडासमेत बन्न पुगेको छ । लेखकको घटनाभिन्न कार्यालयको कर्मचारी दिनेश हिजडा बनेपछि लेखककै घटनाभित्र समावेश गरिन्छ । उमाकान्तका स्वर्ण-प्रतिमा बरामद गरेर

दिनेशले कर्मचारी चरित्रको राम्रो प्रतिनिधित्व गरेको छ । रामे र श्यामे उमाकान्तका पाल्तु गुण्डा हुन् । सुरुमा यिनीहरू उमाकान्तका सहयोगी भएर देखा परेका छन् । नाटकको अन्त्यतिर गएर उमाकान्तद्वारा यिनको हत्या भएको छ । यिनीहरूको छालाबाट स्वर्ण-प्रतिमालाई मोरेर रामे र श्यामेको रूपमा सुनको निकासी गर्ने प्रयासमा उमाकान्तका सहयोगीकै रूपमा पछि पनि देखा पर्दछन् ।

यस प्रकार बीचमा एक दुई घटना बाहेक सबै पात्रहरू लेखकको योजना र निर्देशन मुताविक सञ्चालित देखिन्छन् तर अन्त्यमा चौमुखाका रूपमा दीपक, उमाकान्त, दिनेश र बौलाहा तथा लता र हेमको आकस्मिक प्रवेश र लेखकका घटना बिथोल्न उसका घटनाभित्र छिरेको सडकका रूपमा तिनको आत्म-प्रकाशनबाट यी सम्पूर्ण पात्रहरू सडकका प्रतिनिधि भएको कुरा स्पष्ट हुन्छ । लेखकद्वारा सञ्चालित भएर यिनीहरूले समाजका विभिन्न असङ्गत पक्षहरूलाई उद्घाटन गरेका छन् भने अन्ततोगत्वा लेखकको परम्परा विरोधी क्रियाकलापमाथि आफ्नो आधिपत्य जमाउन चाहने सडकका प्रतिनिधिका रूपमा देखा परेर आफ्नो खल चरित्रलाई उद्घाटित गरेका छन् ।

३.३ द्वन्द्व-विधान

नाटकको सुरुमै लेखकबाट सडकले घटना घटाउने र लेखकले त्यसको अनुकरणमा लेख्दै जाने प्रथाको विरोध र आफूखुसी घटना घटाउने लेखकको प्रयासबाट नाटकको मुख्य द्वन्द्वको सूत्रपात हुन्छ । नाटकको आरम्भमा लेखकको भनाइबाट लेखक आधुनिकता तथा सडक परम्पराको प्रतिनिधि भएर आएको कुरा स्पष्ट हुन्छ । आधुनिकता र परम्पराबीचको प्रतिद्वन्द्विता एक स्वाभाविक प्रक्रिया हो । यसै सत्यलाई प्रस्तुत नाटकको मूल द्वन्द्वका रूपमा लिइएको छ । यसै मूल द्वन्द्वको केन्द्रीयतामा नाटकका यावत् कार्यव्यापारहरू सञ्चालित छन् । साथै लेखक र सडकबीचको प्रतिद्वन्द्विताका क्रममा लेखकद्वारा आयोजित घटनाहरूमा आएका विविध परिस्थितिहरूले पनि अवस्था अनुसार द्वन्द्वको स्थिति सृजना गरेका छन् । यस क्रममा कुमार र दीपकबीचका विपरीत विचारले अर्को द्वन्द्व उपस्थित गर्छ । दीपक

विवाहको पक्षधर र कल्पनाशील छ । उसको सोचाइमा कल्पनाद्वारा नयाँ नयाँ कुराको आविष्कार गर्न सकिन्छ । तर कुमार यसको विपरीत छ । ऊ प्रेमको पक्षधर हो र उसका विचारमा कल्पना केवल अल्छीको काम हो । दुवै लताको प्राप्तिका लागि आतुर छन् । कुमार लतासँग प्रेम गर्छ, दीपक लतालाई विवाह गर्न चाहन्छ र यसमा तीनै जनाको सहमति पनि छ । कुमारसँगको प्रेमबाट अघाएर मात्र लताले दीपकसँग विवाह गर्ने हुँदा दीपक तिनको प्रेमको यथाशीघ्र अन्त्य चाहन्छ भने कुमार प्रेमको दीर्घायु चाहन्छ । यस परिस्थितिले यी दुई व्यक्तित्वबीच द्वन्द्व सृजना गरेको छ । अर्कातिर्फ उमाकान्त र लताका बीच पनि वैचारिक द्वन्द्व देखिन्छ । लता केही समय उन्मुक्त प्रेममा बाँधिन चाहन्छे तर उमाकान्त तुरुन्त उसको विवाह गरिदिन चाहन्छ । आफ्नी पत्नी मैयाको बाटोतिर छोरी पनि लागेको उसलाई सह्य छैन । त्यसैले उमाकान्त लताको प्रेमीलाई नै समाप्त पारिदिन चाहन्छ भने आफ्नो प्रेमीसँग भेट गर्न नदिने बाबुलाई झुक्याएर स्लिपिङ ट्याबलेट खुवाइदिन्छे । यसले लता र उकाकान्त बीचको द्वन्द्वको पराकाष्ठालाई देखाउँछ । अर्कातर्फ उमाकान्त र बौलाहाबीच पनि यस्तै प्रतिद्वन्द्विता रहेको छ । यथार्थमा कुमार र दीपकबीचको प्रतिद्वन्द्विता उमाकान्त र बौलाहामा देखिन्छ । बौलाहा मैयाको प्रेमी हो र मैयासँग उमाकान्तले जबर्जस्ती विवाह गरेको हो भन्ने दाबी छ । लताको जन्मपछि मैया मरिसकेकी छे र बौलाहा त्यस मृत्युको जिम्मेवार उमाकान्त हो भन्ने दावी गर्छ । त्यसैले ऊ उमाकान्तलाई बारम्बार “हत्तेरो एलर्जी” भनेर गाली गरिरहन्छ । बौलाहा प्रेमको पक्षधर हो र यसैले तलाको प्रेम र विवाहका सम्बन्धमा पनि बौलाहा कुमारको पक्षमा छ भने उमाकान्त दीपकको पक्षमा । यसरी बौलाहा र उमाकान्तमा पनि विपरीत विचार पाइन्छ । यसबाट यी दुईबीचको द्वन्द्व स्पष्ट हुन्छ । नाटकको पूवार्द्धको अन्त्यमा पुग्दा कुमारको मृत्यु र लता र दीपकको विवाहले कुमार र दीपकबीचको द्वन्द्व समाप्त बनाइदिन्छ ।

नाटकको अन्त्यको घटनाले द्वन्द्वको पराकाष्ठालाई देखाएको छ । नाटकभरि मौन रहेको सडकको चरित्र आकस्मिक रूपमा चौमुखाका रूपमा उद्घाटित हुन्छ । लेखकबाट

नाटकभरि सञ्चालन भएका पात्रहरू हठात् लेखकका विरुद्ध सडकका पक्षधर बनेर देखापर्दछन् र लेखकका आकांङ्क्षालाई चटाचुन्न पारिदिन्छन् । लेखक आफ्ना योजनाहरू भाँडिए पनि हार नखाने र अगाडि पनि सडकसँग सङ्घर्ष गरिरहने प्रण गर्दछ । यस्तैमा नाटक समाप्तिको विन्दुमा पुग्दछ भने नाटकको सुरुबाट सृजित लेखक र सडकबीचको द्वन्द्वले पनि यहीं विश्रान्ति पाउँछ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकमा लेखक र सडकका बीचको संघर्षलाई नाटकको प्रमुख द्वन्द्वका रूपमा लिएर त्यसको केन्द्रीयतामा विविध परिस्थिति र परिवेशहरू सिर्जेर तदनुकूल द्वन्द्वको सृजना र अन्त्य गरिएको छ । आधुनिकता र परम्पराका बीचको द्वन्द्व यसको प्रमुख समस्या हो र त्यसकै केन्द्रीयतामा अन्य विभिन्न पात्रहरूबीच द्वन्द्वात्मक अवस्थाको सृजना गरिएको छ । नाटकका उक्त सङ्घर्षका स्थितिहरू अवस्था अनुसार सिर्जिने र विलय हुने भए तापनि नाटकको मुख्य सङ्घर्ष आद्यन्त रूपमा रहेर नाटकीय कार्यव्यापारको विश्रान्तिका साथ समाप्त हुन पुगेको छ ।

३.४ संवाद योजना

प्रस्तुत नाटकको सम्वादमा पर्याप्त सचेतता पाइन्छ । पात्रका स्तर अनुरूपको सम्वाद प्रयोगले नाटक स्वाभाविक बनेको छ भने तुकबन्दीयुक्त तथा पुनरावृत्तियुक्त सम्वादको आयोजनाले नाटक पर्याप्त मनोरञ्जक र आकर्षक पनि बनेको छ । उटपट्याङ र ठट्यौला कुराकानीबाटै समसामयिक सामाजिक कमजोरीहरूप्रति चोटिलो व्यङ्ग्य गरिएको छ ।

सम्वादका माध्यमबाट नाटकले गति प्राप्त गरेको छ । पात्रहरूका कुराकानीका प्रसङ्गबाटै नाटक अगाडि बढ्छ । बौलाहाको प्रलापबाट बौलाहा, उमाकान्त र मैयाको सम्बन्धबारे सूचना प्राप्त हुन्छ भने बौलाहाकै प्रलाप र उमाकान्तका भनाइबाट नेपथ्य पात्र मैयाको पनि परिचय प्राप्त हुन्छ । लता, कमुर र दीपकबीचका कुराकानीका प्रसङ्गबाट लता र कुमारबीचको प्रेम, दीपक-लताको विवाहको प्रस्ताव, लताले आफ्नो बाबु

उमाकान्तलाई विष खुवाएका प्रसङ्गहरू उद्घाटित हुन्छन् । लताका सम्वादहरूबाट कुमारको मृत्यु भएको सूचना प्राप्त हुन्छ ।

पात्रहरूका कुराकानीबाट तिनका आन्तरिक चरित्रको उद्घाटन भएको छ । सम्वादका माध्यमबाट दीपक कल्पनाशील छ र ऊ विवाहको पक्षधर छ, कुमार कल्पनामा विश्वास नगर्ने प्रेमको पक्षधर हो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । उमाकान्त कालो व्यापारी हो भन्ने कुरा बौलाहाको भनाइबाट थाहा हुन्छ भने लेखकको भनाइ र उमाकान्तको छद्म गतिविधिले त्यस कुराको पुष्टि गरेको छ । लेखकको भनाइबाट परिवर्तनकामी रूढ परम्परावादी दृष्टिकोणको विरोधी उसको चरित्र छर्लङ्गिएको छ । यसरी सम्वादका माध्यमबाट पात्रहरूका अन्तर्वृत्ति र बाह्य चरित्र उद्घाटित भएको देखिन्छ ।

यसरी सरल गद्यात्मक सम्वादका साथै उट्पट्याङ र ठट्यौलो पाराको सम्वाद शैली यस नाटकमा पाइन्छ जसबाट खेलाँचीमै समाजमा रहेका असङ्गत पक्षहरूमाथि मार्मिक प्रहार हुन पुगेको छ भने पात्रहरूको चरित्रको उद्घाटन गर्न, विषयवस्तुमा गतिमयता ल्याउन र नाटकीय संरचनालाई सघन तुल्याउन यसको सम्वाद शैली सशक्त छ ।

३.५ स्वर-सन्देश

प्रस्तुत नाटकमा लेखक नायक र सडक खलनायकका रूपमा क्रियाशील छन् । नाटकमा आद्यन्त क्रियाशील रहेर यिनले नाटकलाई निरन्तरता प्रदान गरेका छन् । यिनको पारस्परिक द्वन्द्वका चापबाट विविध घटनाहरूको सृजना भएको छ । यसो हुँदा नाटकका यी दुई प्रमुख व्यक्तित्वको चरित्रका आलोकबाट यसको स्वरसन्देश पहिल्याउनु प्रासङ्गिक हुन्छ ।

नाटककार स्वयंको भनाइमा लेखक आधुनिकता र सडक परम्पराको प्रतिनिधिका रूपमा आएका छन् ।[४२] परम्परा प्रचलित रूढ र थोत्रा मूल्य र मान्यताहरूविरुद्ध नवीनता

[४२] मोहनराज शर्मा, पूर्ववत्, पृ. ७४

हरसमय क्रियाशील रहेको हुन्छ । तिनलाई नयाँ मूल्य र मान्यताहरूद्वारा विस्थापित गर्नका लागि नवीनता हरसमय द्वन्द्वरत रहन्छ । तर समाजमा जरो गाडेर रहेको परम्परा त्यति सजिलै परास्त हुन चाहँदैन । फलतः आधुनिकता र परम्पराका बीच निरन्तर सङ्घर्षको स्थिति पैदा हुन्छ । यसो भएकाले परम्परा र आधुनिकताबीच हुने निरन्तर सङ्घर्ष एक शाश्वत् प्रक्रिया बन्न जान्छ । प्रस्तुत नाटकले यही सन्देश प्रस्तुत गर्दछ । यस विचारको केन्द्रीयतामा लेखक पात्रद्वारा विभिन्न घटनाहरू सृजित छन् । यिनले समसामयिक जीवनका विसङ्गतिको प्रस्तुतिका साथै अस्तित्ववादी स्वर प्रस्तुत गरेका छन् । बाबुलाई विष खुवाउनु, क्षुद्र स्वार्थका लागि नरहत्या गर्नु आदि घटनाहरू विसङ्गतिमूलक छन् । जीवन निस्सार छ भन्ने बोध भएर पनि स्वत्वका लागि लेखक पात्रको अथक प्रयास अस्तित्ववादी दर्शनमा आधारित छ । यहाँका हरेक घटना विसङ्गतिमूलक छन् । यी विसङ्गतिहरूका माझबाटै पनि अस्तित्वको प्राप्तिका लागि यहाँका हरेक पात्र संघर्ष गर्दछन् । अन्ततोगत्वा लेखक सडकसँग पराजित छ तापनि ऊ आफ्नो पराजय स्वीकार्दैन र आगामी क्षणहरूमा पनि यसै गरी सडकसँग जुझ्दै रहने प्रण गर्दछ ।

यस प्रकार परम्परा र आधुनिकताबीचको सङ्घर्षका क्रममा सृजित विविध घटनाहरूका माध्यमबाट समसामयिक जीवनको विसङ्गतिबोध गर्दै सचेत रूपमा स्वत्व प्राप्ति वा स्व-अस्तित्वका लागि सङ्घर्षशील रहनुपर्ने अस्तित्ववादी स्वरको सन्देश यस नाटकबाट प्राप्त हुन्छ ।

३.६ वातावरण-योजना

'जेमन्त' नाटक स्थान र समय विशिष्टको सीमाबाट बाहिर रहेको छ । नाटकमा आद्यन्त एकै प्रकारको मञ्च-सज्जा देखिन्छ । त्यसमा मञ्चको वारपार एउटा बाङ्गो-टिङ्गो सडक देखिन्छ । त्यसको समानान्तर भएर रहेको पेटी र पेटीसँगै जोडिएको पर्खाल अनि पर्खालका पछाडि क्याम्पसका भवनहरू छन् । यसै दृश्यले नाटकका दुवै भागलाई समेटेको छ ।

मध्यान्तरपछि पर्दा खुल्दा पनि मञ्चसज्जामा कुनै परिवर्तन छैन । अतः एकै प्रकारको मञ्च-सज्जामा सम्पूर्ण कार्यव्यापारहरू घटित भएका छन् । पाश्चात्य साहित्यमा विशेषतः अभिव्यञ्जनावादी नाटककारहरूले देश र कालको सीमालाई तोडेका छन् । नाटकको परिवेश सृजनामा नवीनता देखिन्छ । यसमा समुएल बेकेटको 'वेटिङ फर गोदत' को प्रभाव रहेको देखिन्छ । 'वेटिङ फर गोदत' मा पनि बाटाको दृश्य छ । यसै दृश्यमा सम्पूर्ण घटनाहरू घटित हुन्छन् । 'जेमन्त' पनि सडकको एउटै मात्र दृश्यमा घटित छ । यसमा पर्दा परिवर्तन भए पनि दृश्य बदलिँदैन ।

प्रस्तुत नाटक समय र स्थानविशिष्टको सीमाबाट मुक्त देखिए पनि नाटकले प्रस्तुत गरेको व्यङ्ग्यका क्रममा आएका विविध प्रसङ्गहरूले नेपाली जन-जीवनको झल्को प्रस्तुत गरेका छन् । समाजका दुष्प्रवृत्तिहरूमाथि गरिएको व्यङ्ग्यका क्रममा नेपाली समाजकै अव्यवस्था र विसङ्गतिहरू नै नाटकमा विशेषतः देखा पर्छन् । अस्पतालको दुरवस्था, खुला तस्करी, लुटमार र हत्या जस्ता नेपाली समाजका अव्यवस्थाहरूलाई नाटकका विविध प्रसङ्गहरूले स्पष्ट सङ्केत गरेका छन् ।

यसरी सामान्यतः प्रस्तुत नाटक खास कुनै विशिष्ट देश र कालको सीमामा आबद्ध नभए पनि लेखकद्वारा प्रायोजित विविध घटनावलीहरू र ती घटना घट्ने क्रममा चित्रित कतिपय प्रसङ्गहरूबाट नेपाली समाजको सेरोफेरो नै आएको देखिन्छ ।

३.७ शैली–शिल्प

संरचनाका दृष्टिले प्रस्तुत नाटक पूर्वार्द्ध र उत्तरार्द्ध गरी दुई भागमा संरचित छ । बीचमा मध्यान्तरको मात्र व्यवस्था गरिएको छ, दृश्य उही छ । दृश्य विभाजन र परिवर्तन गरिएको छैन । प्रत्यक्ष दृश्य परिवर्तनको प्रणाली नअपनाइए पनि घटनाहरूलाई टुक्रा टुक्रा पारेर घटना संख्याका आधारमा घटाइएकाले बीच-बीचमा स-साना दृश्य अडानहरू रहेका देखिन्छन् । त्यसैले दृश्य परिवर्तन नभए पनि दृश्य अडान भने भएकाले यहाँ

दृश्यांशको आयोजना भने भएको देखिन्छ ।

पूर्वदीप्ति प्रणालीबाट अतीतमा घटेका घटनाको सूचना पात्रहरूका सम्वादका माध्यमबाट दिइएको छ । नाटकको कथा सुरु हुनुभन्दा अघि लताकी आमा मैयाको प्रेम बौलाहासँग थियो र ऊ बौलाएपछि उसको विवाह उमाकान्तसँग भएको हो । लताको जन्मपछि मैया मरिसकेकी छे । यसै गरी लताले कुमारसँग प्रेम गर्ने तर विवाह नगर्ने र कुमारसँगको प्रेमबाट अघाएपछि दीपकसँग विवाह गर्नेबारे त्रिपक्षीय सम्झौता भएको कुरा पनि तिनका सम्वादबाट थाहा हुन्छ । यसरी पूर्वदीप्ति प्रणालीबाट नाटकको कथानकीय आयामको व्यापकतालाई संक्षिप्त तुल्याई नाटकीय संरचनालाई सघन तुल्याइएको छ ।

नाटकका प्रमुख पात्र लेखक र सडक क्रमशः आधुनिकता र परम्पराका प्रतीक भएर आएकोले नाटक आद्यन्त रूपमा प्रतीकात्मक बनेको छ । घटनाहरूको संयोजन मूलतः प्रतीकात्मक र स्वैर काल्पनिक ढाँचामा गरिएको छ । दिनेशको हिजडामा रूपान्तरण, उमाकान्तको पुनर्जीवन, हेमको छद्म गतिविधि, रामे र श्यामेको स्वर्ण प्रतिमाका रूपमा उद्घाटन, चौमुखाका रूपमा पात्रहरूको प्रवेश र तिनबाट सडकको प्रतिनिधिका रूपमा आफ्ना गतिविधि छर्लङ्ग्याउनु जस्ता घटनाहरू स्वैरकाल्पनिक छन् ।

खास परिस्थितिमा नाटकीय द्वन्द्वको उपस्थापनले गर्दा नाटकका बीच-बीचमा नयाँ नयाँ कुतूहल तत्त्वको सृष्टि गरिएको छ भने नाटकीय मूल द्वन्द्व लेखक र सडकबीचको प्रतिद्वन्द्विताबाट आद्यन्त रूपमा नाटक कुतूहलयुक्त छ ।

नाटकलाई दिक् कालको सीमाबाट मुक्त गरिएको छ । त्यसैले नाटकले ग्रहण गरेको कथावस्तु यति समय भित्र घटित भएको छ भन्न नमिल्ने देखिन्छ ।

भाषा प्रयोगका दृष्टिबाट प्रस्तुत नाटक आफ्नै विशेष महत्त्व राख्दछ । भाषिक दृष्टिबाट आलङ्कारिक, शिष्ट र काव्यात्मक भाषाको प्रयोग गर्ने समेली परम्पराभन्दा भिन्न सरल र सामान्य बोलचालको गद्य भाषाको प्रयोग यस नाटकमा

पाइन्छ । झर्रा, तत्सम र आगन्तुक शब्दहरूको यथास्थान उपयोग, अनुकरणात्मक शब्द र आवश्यक ठाउँमा उखान र टुक्काका साथै उपयुक्त ठाउँमा निपातहरूको प्रयोगले भाषालाई लयात्मक बनाएको छ । निरर्थक तुकबन्दी र पुनरावृत्तियुक्त पदावलीको प्रयोगबाट यसको भाषा मनोरञ्जनात्मक र व्यङ्ग्यात्मक पनि बनेको छ । भाषिक प्रयोगको यो पक्ष बौलाहाका सम्वादमा पाइन्छ । पश्चिमका ज्वायस, उल्फ, बेकेट आदिले यस प्रकारका निरर्थक तुकबन्दीयुक्त पदावली (नन्सेन्स भर्स) को प्रयोग गरेको पाइन्छ ।[४३] शर्मामा यसै प्रयोगको प्रभाव रहेको देखिन्छ । लेखक शक्तिशाली परम्परासँग जुध्ने जस्तो जोखिम जिम्मेवारीलाई बहन गर्ने क्रममा गम्भीर छ तापनि यदाकदा उटपट्याङ कुरा गरेर हँसाउन पनि पछि पर्दैन । त्यस्तै बौलाहा सिल्ली भएर पनि जीवनका गहिरा सवालहरू प्रस्तुत गर्दछ । दिनेश सामान्यतः निर्धो देखिए पनि यदाकदा जीवनका कटु यथार्थमाथि व्यङ्ग्य गर्न चुक्दैन । लता कुमार र दीपकले प्रयोग गर्ने भाषा आजका युवाहरूले प्रयोग गर्ने अङ्ग्रेजी-नेपाली मिश्रित छ ।

३.८ अभिनेयता

सामान्यतः नाटक अभिनेय विधा हो । त्यसो त पाठ्य नाटकहरू पनि प्रशस्त पाइन्छन् तापनि नाटक भन्नासाथ त्यसको अभिनेयता पनि त्यससँगै जोडिएर आएको हुन्छ ।

मञ्चनका दृष्टिले 'जेमन्त' एक सफल नाटक हो । यसमा पात्रहरू निकै कम छन् । नौ जना पुरुष र एक स्त्री गरी जम्मा दश जना मात्र पात्रहरू भएको यस नाटकमा दृश्य परिवर्तनको समस्या पनि देखिँदैन । नाटकको पूर्वार्द्ध एवम् उत्तरार्द्ध दुवै भागमा एउटै दृश्य भएको हुनाले मञ्च-सज्जाको परिवर्तन पनि आवश्यक छैन । अभिनयको तयारी मञ्चमै गरेर विशेष नौल्याइँ प्रस्तुत गरिएको छ । यसबाट अभिनयमा हुने सामान्य त्रुटिहरू न्यूनतम बन्ने देखिन्छ । नाटकमा आद्यन्त उपस्थित रहेर सारा घटनाहरू सञ्चालन गर्नु पर्ने र पात्रहरूलाई निर्देशन समेत गर्नुपर्ने हुनाले लेखकको भूमिकामा निकै सावधानी

[४३] माधवप्रसाद पोखरेल, पूर्ववत्, पृ. ५९

आवश्यक छ भने बौलाहाको विविधतायुक्त भूमिकाका लागि पनि ठूलो साधना आवश्यक छ । प्रस्तुत नाटक निकै पटक मञ्चित समेत भइसकेकाले यसको अभिनेय पक्ष सफल छ भन्ने कुरो प्रमाणित भएको छ ।

चौथो अध्याय

‘यमा’ नाटकको विश्लेषण

४. चौथो अध्याय : 'यमा' नाटकको विश्लेषण

४.१ वस्तु विन्यास

'यन्त्रमानव विक्री केन्द्र' को एउटै मात्र दृश्यमा प्रस्तुत यस नाटकमा आद्यन्त क्रियाशील भएर रहने पात्रहरूमा विक्री-अधिकृत र सन्ध्या छन् । सन्ध्या मानिस जातका प्रेमीहरूको वासनात्मक प्रेमबाट दिक्क भएर रोबट जातिको प्रेमी युवक किन्नका लागि यस केन्द्रमा आएकी छ । विक्री अधिकृतद्वारा मनपर्दो यमा छान्नका लागि मञ्चको एकापट्टि 'ट्रायल रुम' को व्यवस्था समेत भएको छ । ट्रायलको समय विक्री-अधिकृतको अधीनमा छ । ट्रायलको समाप्तिमा बिक्री-अधिकृत घण्टी बजाउँछे । घण्टीको आवाज सुन्नासाथ यमा अचल हुन्छ र आफ्नो शो-केसमा फर्कन्छ । यसै बीच यमासँग कुराकानी गरिरहेकी सन्ध्याका हातखुट्टा अररिने र त्यसलाई आफैंले तानतुन पारेर ठिक पार्ने काम हुन्छ । यस अनुरूप सन्ध्याको यमा-१, यमा-२, यमा-३ र यमा-४ सँग कुराकानीहरू हुन्छन् । प्रत्येक यमासँगको कुराकानीपछि सन्ध्या यमासँग आलिङ्गनका लागि उद्यत देखिन्छे । तर उनीहरू आलिङ्गनबद्ध हुन नपाउँदै ट्रायल समाप्तिको घण्टी बज्छ र उक्त क्रम चल्न पाउँदैन । यमा - ४ सँगको कुराकानीपछि सन्ध्या पनि पूरै अचल हुन्छे र रोबट बन्छे । यसरी सन्ध्या पनि विक्रेय यमा बनेर शो-केसमा थन्क्याइन्छे । यसपछि प्रेमिका जातकी रोबट युवतीको खोजीमा अर्को युवक राकेश यही 'यन्त्रमानव बिक्री केन्द्र' मा आइपुग्छ । राकेशसँग कुराकानीका लागि सन्ध्यालाई उसै गरी ड्युटीमा खटाइन्छ । तर सन्ध्या युवक भएको ट्रायल रुमतिर नगई बाहिर भाग्न लाग्छे । यो देखेर विक्री अधिकृत उसलाई जबर्जस्ती समातेर भित्रतिर तान्छे । सन्ध्या र विक्री-अधिकृतका बीच केहीबेर तानातान चलेपछि अन्ततः निःसहाय भएर सन्ध्या भित्रतिरै तानिन्छे । उता राकेश पनि अचल भएर रोबट बन्छ । यही दुरन्त स्थितिमा नाटक समाप्त हुन्छ ।

यसरी यस नाटकको कथा-सूत्र फितलो भए पनि त्यसलाई पात्रहरूका विभिन्न कार्यव्यापारहरूले पूर्णता दिएका छन् । मानिसको स्वार्थी प्रेमबाट वाक्क भएर सन्ध्या रोबटबाट मानवसुलभ प्रेम पाउन लालायित देखिन्छे । यसै क्रममा सन्ध्या 'यन्त्रमानव बिक्री - केन्द्र' मा आएकी छे । नाटकको सुरुतिरै सन्ध्या भन्छे :

...एउटा कोपिलालाई अनेक सपना देखाउन बूढा, अधबैंसे र तन्नेरी भमराहरू उत्तिकै तम्सन्छन्, तर ... एउटा सपना साकार पार्न कोही पनि तम्सिन्न... । मानवहरूमा त चिप्ला र गुलिया बाचा हालेर नारी देहलाई लुट्न र लुछ्न, मिच्न र किच्न खोज्ने गिद्धमात्र छन् ...(पृ.६५)

यसरी मानिसको वासनात्मक प्रेमबाट दिक्क भएकी सन्ध्या रोबटबाट उपयुक्त प्रेम पाउने लालसाले रोबटको खोजीमा छे । वास्तवमा यही नै नाटकको मुख्य समस्या हो र उसको आकांक्षा पूरा हुन्छ या हुँदैन, यो सन्दिग्ध विषय छ । यही सन्दिग्धताले नाटकमा उत्सुकता भरिदिन्छ, जसबाट नाटकको वातावरण कौतुकमय बन्दछ । सन्ध्याको चाहना पूरा नहुने हो कि ? भन्ने शङ्का सुरुतिरै स्थापित हुन्छ । बिक्री अधिकृत भन्छे. :

...यन्त्रमानवका सम्पर्कमा आउनेले कहिले काहीं आफूलाई यन्त्रमानव जस्तो नै ठान्न थाल्छ, तर यो उसको भ्रम मात्र हो । केही गरी तपाईंले आफूलाई यन्त्रमानव जस्तो ठान्नु भयो भने त्यसलाई आफ्नो भ्रम मात्र ठान्नु होला ...(पृ.६६)

प्रत्येक ट्रायल समाप्तिपछि सन्ध्याका हात-खुट्टाहरू अररा भएर अचल हुन्छन् । यो क्रम क्रमशः बढ्दै गएर अन्ततः पूरै अचल भएर सन्ध्या पनि यन्त्रमानव बन्न पुग्छे । यसबाट विक्री अधिकृतको उक्त भनाइ नाटकीय व्यङ्ग्योक्ति बन्न पुग्छ ।

यसका अतिरिक्त मञ्च भित्र राखिएको खालि शो-केस, मञ्चभित्रको माकुराको जालोको चित्र, यमाहरूले बोकका घडी, बल्छी, माछो जस्ता कुराहरू र बेला-बेलाका यमाहरूका सम्वादहरूले समेत सन्ध्याको उक्त दुरन्त स्थितिको सङ्केत दिएका छन् ।

सन्ध्याको यमाहरूसँगको भेटघाट र आपसी कुराकानीबाट नाटक अगाडि बढेको छ । एउटा यमासँगको भेट र अर्को यमासँगको भेटमा खास सङ्गति देखिँदैन । यसमा केवल सन्ध्याको आवश्यकताले मात्र एक-अर्कासँगको भेटघाटलाई सम्बन्धित तुल्याएको

छ । यमा - १ सँगको वार्तालापको क्रम टुङ्गिएपछि यमा - २ सँगको भेटको क्रम आउँछ । यस्तै गरी सन्ध्याको विभिन्न यमाहरूसँग पृथक्-पृथक् भेट र कुराकानी हुन्छ ।

सन्ध्या 'के चाहन्छे' र 'के भोग्छे' लाई प्रस्तुत गर्न साधनका रूपमा चारवटा रोबट युवकलाई प्रस्तुत गरिएको छ । वस्तु-संगठनका कोणबाट हेर्दा कथावस्तुको विकास र ह्रासको स्पष्ट अवस्था नदेखिए पनि सामान्यतः उक्त दृश्यांशहरू तथा कार्यव्यापारको क्रमका आधारमा पहिलो दृश्यांशलाई कथावस्तुको आरम्भावस्था अर्थात् चिनारी खण्ड भन्न सकिन्छ । यहाँ नाटकका दुई पात्र सन्ध्या र बिक्री अधिकृतको परिचय प्राप्त हुनाका साथै नाटकको मुख्य समस्या सन्ध्याको मानव प्रेमीप्रतिको उदासीनता र रोबट प्रेमीप्रतिको आकर्षणबाट स्पष्ट हुन्छ । साथै नाटकको आगामी कार्यव्यापारको समेत सूचना यस घटनाबाट प्राप्त हुन्छ । अतः यस प्रसङ्गलाई नाटकको आरम्भ मान्न सकिन्छ । यसपछि सन्ध्याको चारवटा रोबटहरूसँगको भेट र कुराकानीका प्रसङ्गहरूलाई घटनाको विकासावस्था मान्न सकिन्छ । यमाहरूसँगको कुराकानीका क्रममा नाटकको मूल समस्यासँग सम्बद्ध भएर अन्य समस्ययाहरू पनि जन्मँदै जान्छन् । चारवटा यमाहरूसँगको कुराकानीका सन्दर्भले सहायक पात्रहरूका रूपमा आएका यमाहरूको आन्तरिक चरित्र वा नाटकमा रहेको तिनको भूमिकाका बारेमा अवगत गराउनुका साथै सन्ध्याको भविष्यमा हुने दुरन्त परिणतिको समेत अग्रिम सङ्केत यी कुराकानीका माध्यमबाट प्राप्त हुन्छ । अतः नाटकको यस भागलाई घटनाक्रमको विकासको अवस्था मान्न सकिन्छ । यस पछिको प्रसङ्गले घटनाको चरम अवस्थालाई देखाउँछ । यमा - ४ सँगको वार्तालाप समाप्त हुँदा सन्ध्या पनि रोबट बन्न पुग्छे । नाटकको मुख्य समस्या घटनाको यस विन्दुमा आइपुग्दा विश्रान्तिमा पुग्छ । नाटकभरि रहेको मुख्य उत्सुकता पनि यसै स्थितिमा चरम अवस्थामा पुग्छ । अतः घटनाको यस विन्दुलाई घटनाको चरमावस्था मान्न सकिन्छ । यस अवस्थापछि सन्ध्या रोबट युवतीका रूपमा खाली शो-केसमा राखिन्छे । यसपछि रोबट युवती किन्न राकेशको आगमन, सन्ध्याको ड्युटीमा खटाइ र बाहिर भाग्ने काम घटनाको निगति अथवा संघर्ष ह्रासका अवस्था हुन् भने सन्ध्या बिक्री-अधिकृतबाट केन्द्रभित्र तानिनु घटनाक्रमको उपसंहार हो ।

यस प्रकार अङ्क र दृश्य परिवर्तनको विधान नभए पनि विविध दृश्यांशहरू भएको प्रस्तुत नाटकमा कथा-सूत्र अपेक्षाकृत रूपमा फितलो देखिए पनि उपयुक्त घटनाहरूको संयोजनबाट कथावस्तुमा अपेक्षित गतिशीलता आएको छ । कथावस्तुको क्रमिक विकास, प्रतीकहरूको संयोजन, स्वैरकाल्पनिक घटनाहरूको समावेश, नाटकोचित कुतूहलको आद्यन्त रूपमा निर्वाह जस्ता कुराहरूले गर्दा प्रस्तुत नाटकको वस्तु-संयोजन सफल र सशक्त देखिन्छ ।

४.२ पात्र र तिनको चरित्र चित्रण

'यमा' नाटकमा जम्मा नौ वटा पात्रहरू छन्, जसमध्ये दुई जना स्त्री पात्र र बाँकी सबै पुरुष पात्र छन् । नाटकमा केन्द्रीय भूमिका सन्ध्या र बिक्री-अधिकृतको छ । यी मध्ये सन्ध्या नाटककी प्रमुख तथा अनुकूल चरित्र हो । नाटकभरि कपटको जाल बुनेर अन्ततः सन्ध्यालाई फसाउने षडयन्त्रकारी चरित्रका रूपमा बिक्री-अधिकृत आएकी छ । अतः बिक्री-अधिकृतलाई प्रमुख खल चरित्रका रूपमा लिन सकिन्छ । बाँकी सात पात्रहरूमध्ये छ जना पात्रहरू रोबट छन् । राकेश सामान्य मानव पात्र हो तर अन्त्यमा ऊ पनि रोबट बनाइन्छ । यहाँ यी पात्रहरूका चरित्रको पृथक्-पृथक् रूपमा चर्चा गरिन्छ :

४.२.१ 'यमा' का प्रमुख पात्र

४.२.१.१ सन्ध्या

सन्ध्या यस नाटककी नारी पात्र हो । मानिसको वासनात्मक प्रेमबाट असन्तुष्ट भएर ऊ यन्त्रमानवबाट प्रेम पाउने लालसाले 'यन्त्रमानव बिक्री केन्द्र' मा आएकी छ । सन्ध्याको उक्त आकांक्षाको परिपूर्ति गर्ने क्रमले नाटकलाई गति दिएको छ । उसको चरित्रको अनुकूलता र आद्यन्त क्रियाशीलताका साथै नाटकको मूल समस्या सन्ध्यासँग

सम्बन्धित छ । अतः सन्ध्या प्रस्तुत नाटककी नायिका हो ।

सन्ध्या एक आधुनिक युवती हो र आधुनिक चेतना भएकी जल्दी-बल्दी प्रेमिका पनि हो । त्यसैले उसलाई युवा-सुलभ प्रेमको भोक छ । उसले धेरैसँग प्रेम गरिसकेकी भए पनि कुनैले पनि उसलाई साँचो र मानवीय प्रेम दिँदैनन् । त्यसैले उसले तिनीहरूबाट धोका मात्र पाएकी छ । अतः मानव प्रेमीसँग प्रेम नगरेर मनपर्दो यन्त्रमानव किनी त्यसैबाट निष्कलुष प्रेम प्राप्त गर्ने मनसायले ऊ यन्त्रमानवको खोजीका क्रममा यस केन्द्रमा आएकी हो । आफूले प्रेममा धोका पाएको कुरा सन्ध्या यसरी व्यक्त गर्दछे :

...मानव जातका प्रेमी भनाउँदा नकच्चराहरूबाट त म
दिक्क भएकी छु ...(पृ.६५)
...वासनाको खेल खेल्ने र बलात्कार गर्ने फुर्सद सबैलाई छ,
तर साँचो प्रेममा डुबेर दुई घडी बिताउने फुर्सद कसैलाई पनि छैन ...।
मानवहरूमा त चिप्ला र गुलिया बाचा हालेर नारी देहलाई लुट्न र
लुछ्न, मिच्न र किच्न खोज्ने गिद्ध मात्र छन् ...(पृ.६५-६६)

मानव प्रेमीहरूबाट धेरै धोका पाएकीले सन्ध्यालाई मानिस जातिका प्रेमीहरूसँग वितृष्णा उब्जेको छ । ऊ आफ्नो चाहना पूर्तिको सम्भावना रोबटमा देख्छे र रोबट प्रेमीको खोजीमा लाग्छे । तर यमाको छनोट गर्न नपाउँदै आफैं यन्त्रमानव बन्न पुग्छे । सचल र सचेत भएका बेला भाग्ने प्रयास गर्दा पनि ऊ सफल हुन्न र बिक्री-अधिकृतको षड्यन्त्रको सिकार बन्न बाध्य हुन्छे । यसरी चोखो प्रेम पाउने लालसाले उसलाई अन्ततः दुर्घटित बनाइदिन्छ ।

चोखो प्रेम सन्ध्याको भोक हो र यसको तृप्ति उसलाई आवश्यक छ । यही भोक उसको चारित्रिक कमजोरी पनि हो, जसको परिपूर्तिको कारणले उसलाई भित्रभित्रै दुर्घटित

बनाइदिन्छ । बिक्री-केन्द्रको वातावरण रहस्यपूर्ण छ । त्यहाँको खाली शो-केस, माकुराको जालोको चित्र र बिक्री-अधिकृतको चरित्र आदि रहस्यमय छन् । त्यहाँका रोबटहरूका गतिविधिहरू पनि असामान्य र रहस्यमय छन् । कतिपय प्रसङ्गहरूले सन्ध्यालाई फस्न लागेको सङ्केत समेत बीच-बीचमा दिएका छन् । तथापि ऊ ती कुराहरूपट्टि ध्यानै दिन्न र रोबटहरूको वाक्जालमा भुलिन्छे । यही नै उसमा रहेको मुख्य चारित्रिक दोष हो र यही चारित्रिक कमजोरी नै अन्ततः उसको दुर्नियतिको कारण बन्न पुग्छ ।

यस प्रकार 'यन्त्रमानव बिक्री केन्द्र' भित्रका रहस्यमय गतिविधिहरू, बिक्री अधिकृतको कपटपूर्ण चरित्रका साथै आफ्नै चारित्रिक कमजोरीका कारणबाट भित्र-भित्रै दुर्घटित बन्न विवश भएकी नारी पात्रका रूपमा सन्ध्याको चरित्र चित्रित भएको देखिन्छ ।

४.२.१.२ बिक्री-अधिकृत

बिक्री-अधिकृत 'यन्त्रमानव बिक्री केन्द्र' की बिक्री व्यवस्था मिलाउने महिला कर्मचारी हो । बिक्री-अधिकृतको चरित्र रहस्यमय छ । सन्ध्याले उसको परिचय माग्दा आफ्नो नाम नबताएर पद मात्र बताउँछे । साथै ऊ सन्ध्यासँग आफू अविवाहित सरह पनि नरहेको र विवाहित पनि नभएको बताउँछे । यसरी जीवन-यात्राको मध्यवृत्तमै देखिन्छे - बिक्री-अधिकृत । यसै गरी बिक्री-अधिकृत पनि यमा नै हो कि ? शंका छ सन्ध्याको । तर बिक्री-अधिकृत यो पनि रहस्यमै राख्छे र भन्छे :

> 'ट्रेड सिक्रेट', व्यापारिक गोप्यता । अँ तपाईंले ट्रायलको काम सकेपछि चाहिँ भन्न सकिन्छ ...(पृ.६८)

यसरी सन्ध्याले उठाएको शङ्का समाधान नै नभई रहस्यमै रहन्छ । यसो भएकाले बिक्री-अधिकृतको चरित्र नै रहस्यमय देखिन्छ ।

बिक्री-अधिकृत नाटकमा आद्यन्त रूपमा क्रियाशील देखिन्छे । नाटकमा सुरुदेखि नै

उपस्थित रहेर उसले नाटकका केही क्रियाकलापहरू सञ्चालन गरेकी छ । यमाहरूसँग सन्ध्याको वार्तालापको क्रम, राकेशसँग सन्ध्याको भेट गराउने क्रम र सन्ध्या र राकेशलाई रोबट बनाउने जस्ता घटनाहरू बिक्री-अधिकृतबाट सञ्चालित भएका छन् । यस प्रकार नाटकमा आद्यन्त रूपमा उपस्थित भएर क्रियाशील रहेकाले बिक्री-अधिकृत प्रस्तुत नाटककी एक प्रमुख पात्र पनि हो ।

बिक्री-अधिकृतको विशेषता खल चरित्र हुनु रहेको छ । नाटकमा आद्यन्त उपस्थित रहेर उसले विविध कपटपूर्ण क्रियाकलापहरू गरेकी छ, जसको सिकार रोबट किन्न आएका सन्ध्या र राकेश बनेका छन् । बिक्री-अधिकृत मिठो बोल्ने र व्यापारिक चातुर्यले सम्पन्न छ । त्यसैले उसको कपटको सुइँकोसम्म पनि सन्ध्या र राकेशले पाउँदैनन् । हृदयमा कपट लुकाएर मुखले ठिक्क पार्ने बिक्री-अधिकृत सन्ध्याको दुःख र गुनासोमा सहानुभूति समेत व्यक्त गर्छे । नाटकको सुरुमा सभ्य र शिष्ट महिलाका रूपमा देखा पर्ने बिक्री-अधिकृतका सारा कपट र धूर्त्याइँहरू नाटकको अन्त्यमा गएर उद्घाटित हुन्छन् । सन्ध्यालाई ट्रायल रूपमा फँसाउनु अघि आफ्नो कपट यसरी ढाकछोप गर्छे :

...यन्त्रमानवका सम्पर्कमा आउनेले कहिले-काहीं आफूलाई पनि
यन्त्रमानव नै ठान्न थाल्छ, तर त्यो उसको भ्रम मात्र हो ।
(कपाल कन्याउँदै) केही गरी तपाईंले आफूलाई यन्त्रमानव
जस्तो ठान्नुभो भने त्यसलाई आफ्नो भ्रम मात्र ठान्नुहोला ..(पृ. ६६)

यसै गरी राकेशसँग पनि भन्छे :

यस केन्द्रले आफ्ना ग्राहकलाई ट्रायलको सुविधा र मौका उपलब्ध गराउँछ ।
ट्रायल रुममा पाल्नोस्, प्रेमिका यन्त्रमानवलाई म त्यहीं पठाउँछु । (मुसुक्क
हाँस्दै) त्यहीं उसलाई आँखाभरि हेर्नुहोला र मनले मनपराउनुहोला..(पृ.१०६)

यहाँ 'मौका' र 'मनले मन पराउनुहोला' यी पदहरूले बिक्री-अधिकृतको भनाइलाई व्यञ्जनात्मक बनाएका छन् । यिनले यसरी बोल्ने, हेर्ने र मनपराउने यो मौका अन्तिम भएको कुरालाई सङ्केत गर्दछन् । यसै गरी मुसुक्क हाँसेर भनेको 'गुडलक सुश्री सन्ध्या' (पृ.६६) भन्ने वाक्यांश पनि व्यञ्जनामूलक छ । यसले सन्ध्याको 'सौभाग्य' होइन 'दुर्भाग्य' को सङ्केत गर्दछ ।

यसरी आफ्नो कपटमा भुलाएर बिक्री-केन्द्रमा आउने प्रत्येक मानिसलाई यन्त्रमानव बनाई विक्रेय वस्तु बनाउने बिक्री-अधिकृतको षडयन्त्र नाटकको अन्त्यमा गएर आकस्मिक रूपमा उद्घाटित हुन्छ । यन्त्रमानव किन्न आएकी सन्ध्या आफैं यन्त्रमानव बन्न पुग्दा बिक्री-अधिकृत दङ्गदास हुन्छे । यमा बनेकी सन्ध्यालाई बिक्री-अधिकृत भन्छे :

> यहाँ आउने प्रत्येक, त्यो नर होस् वा नारी यसै गरी बिक्रीको
> वस्तु बन्छ ... । सरी मिस सन्ध्या । अव उप्रान्त तँ यहाँ डबल
> फाइब अब्लिक फोर फाइब होस्...(पृ.१०५)

यसै गरी राकेश पनि बिक्री-अधिकृतको षडयन्त्रबाट उम्किन पाउँदैन । ऊ पनि अन्ततः यन्त्रमानव बन्न पुग्छ । सन्ध्या भाग्न लागेको अवस्थामा जबर्जस्ती तानेर आफ्नो नियत पूरा गर्ने बिक्री-अधिकृतको दुष्टता एवं कपटपूर्ण व्यवहारले उसको खलता अझ टड्कारो रूपमा सिद्ध गर्छ ।

यस प्रकार बिक्री-अधिकृत नाटकभरि उपस्थित रहेर क्रियाशील रहने प्रमुख पात्र हो र उसको चरित्र दुष्ट्याइँ र कपटले भरिएको हुँदा ऊ यस नाटककी खलनायिका पनि हो । यस खलताका साथै उसको चरित्र रहस्यमय पनि देखिन्छ ।

४.२.१.३ अन्य पात्र

यमा-१, यमा-२, यमा-३ र यमा-४ मानवीय संवेदनायुक्त अमानवीय रोबट

पात्र हुन् । यिनीहरू यन्त्रचालित मानव 'यमा' हुन् । त्यसैले यी 'यन्त्रमानव बिक्री केन्द्र' का विक्रेय वस्तुहरू हुन् । यिनीहरू बिक्री-अधिकृतका अधीनस्थ छन् । त्यसैले बिक्री-अधिकृतको आदेश मुताविक काम गर्दछन् । यन्त्रमानव किन्न बिक्री केन्द्रमा आएकी सन्ध्यालाई रोजाउने क्रममा यिनीहरूलाई उपस्थित गरिएको छ ।

सबै यमाहरू विक्री अधिकृतका सहयोगी र बिक्री केन्द्रका षडयन्त्रकारी जत्थाका सदस्यहरू हुन् । नाटकमा प्रत्येक यमासँग सन्ध्याको कुराकानीका माध्यमबाट तिनीहरूको खास पहिचान प्राप्त हुन्छ । जस अनुसार यमा-१ दार्शनिक छ । उसले एउटा थोत्रो टेबुल घडी बोकेको छ । बेला-बेला घडीको एलार्म बजाएर सन्ध्यालाई समयको आवाज सुनेर सो मुताविक काम गर्ने आग्रह गर्छ । क्लियोपेट्रा र सिकन्दर महान्ले समेत मृत्युको सिकार बन्नुपरेको घटनाको स्मरण गराउँदै मानिसको मृत्यु अनिवार्य भएकाले गर्नुपर्ने काम मानिसले समयको सङ्केत मुताविक गरिहाल्नु पर्ने सुझाव सन्ध्यालाई दिन्छ । यमा - २ सिकारी हो । त्यसैले उसले माछो बल्झेको बल्छी लिएको छ । ऊ बेला-बेला माछो सुम्सुम्याउँदै सन्ध्याका अङ्गहरूको तारिफ गर्छ । उसले लिएको बल्छी र माछोले बिक्री केन्द्रमा फँस्दै गरेकी सन्ध्याको नियतिको सङ्केत दिन्छ । यमा - ३ एक बिटो तास लिएर आएको छ । बेला-बेला सन्ध्यालाई तासको चक्की थुत्न लाएर ऊ जोखाना हेर्ने गर्छ । ऊ सन्ध्यालाई केरेन्सी नोटको संज्ञा दिन्छ । यसको स्पष्टीकरण उसले भिन्नै तरिकाबाट दिए पनि सन्ध्या बिक्रीको वस्तु बनेर 'करेन्सी नोट' हुन लागेको सङ्केत यसबाट प्राप्त हुन्छ । यमा - ४ खेलाडी हो । त्यसैले ऊ बेला-बेला विविध खेलहरू खेलेको भाव व्यक्त गर्छ । चारैतिरबाट धोका खाएर आएकी सन्ध्यालाई चारैतिरबाट लात खाएर आएको भकुण्डोलाई पोस्टको नेटले शरण दिए झैं शरण दिन खोज्छ । आ-आफ्ना पहिचानका साथै यिनमा प्रेमी व्यक्तित्वको पनि समन्वय भएको छ । त्यसैले प्रेमी यमाको छनोटका क्रममा यी यमाहरू सन्ध्यासामु उपस्थित गरिएका छन् । पाले यस नाटकको अर्को रोबट पात्र हो । पाले बिग्रेको रोबट भएकाले धेरै समय कुर्सीमा बसेर उँङ्ने र केही समय ठिक भएर ब्युँझने गर्छ । ब्युँझेको बेला ऊ कतै केही पनि परिवर्तन नभएको देख्छ ।

साथै बिक्री-केन्द्रको वातावरणलाई जाल, भेल र कपटयुक्त देख्दछ । नाइन-ओ-नाइन कर्मचारी रोबट हो । ऊ जोकर खालको छ । राकेश सामान्य मानव युवक हो, जो युवती रोबटको खोजीमा बिक्री-केन्द्रमा आएको छ र ऊ पनि बिक्री अधिकृतको षडयन्त्रको सिकार भएर रोबट बन्न पुगेको छ । यसका अतिरिक्त यी रोबटहरूले समाजका विभिन्न विसङ्गतिहरूलाई समेत आफ्ना सम्वादका माध्यमबाट प्रस्तुत गरेका छन् । यस क्रममा देशका राजनैतिक, आर्थिक, सामाजिक एवं शैक्षिक क्षेत्रमा देखा परेका भ्रष्टाचार र दुर्व्यवस्थाहरूलाई यिनीहरूले खोतलेर देखाएका छन् ।

४.३ द्वन्द्व-विधान

'यमा' नाटकमा सुरुमा त्यति टड्कारो रूपमा सङ्घर्षको स्थिति देखा पर्दैन । नाटक जब चरम अवस्थातिर अग्रसर हुँदै जान्छ त सङ्घर्षको स्थिति पनि प्रत्यक्ष रूपमा देखिँदै जान्छ । नाटकको आरम्भमा सन्ध्या आफ्नै समस्यासँग सङ्घर्षरत देखिन्छे । मानव प्रेमीबाट धोका भएकाले उसलाई पुरुष सुलभ साँचो मानवीय प्रेम यन्त्रमानवबाट प्राप्त गर्न सकिन्छ भन्ने विश्वास छ । त्यसैले यन्त्रमानवबाट मानवीय प्रेम प्राप्त गर्ने चाहनाले सन्ध्या बिक्री-अधिकृत समक्ष आएकी छ । नाटकको आरम्भमा सन्ध्याको यही चाहना र त्यसका विपरीत देखा परेको परिस्थितिसँग मानसिक सङ्घर्ष देखापर्छ । यसै सङ्घर्षका चापबाट नाटक अघि बढ्छ भने बिक्री-अधिकृतको रहस्यमय चरित्रसँगको सन्ध्याको द्वन्द्व पनि साथसाथै चरम लक्ष्यतिर लक्षियत हुँदै जान्छ । नाटकको अन्त्य भागमा पुग्दा सन्ध्या र बिक्री-अधिकृतबीचको द्वन्द्व चरम अवस्थामा पुग्छ र सहसा शारीरिक द्वन्द्वकै रूपमा प्रकट हुन्छ । नाटकको अन्त्यतिर देखा परेको शारीरिक द्वन्द्वले सन्ध्या र बिक्री अधिकृतबीचको द्वन्द्वको उक्त पराकाष्ठालाई देखाउँछ । अर्कातर्फ बिक्री-केन्द्र एक रहस्यात्मक ठाउँ हो । आफ्नो वैयक्रिक आवश्यकताका कारणबाट त्यहाँ जाने हरेक व्यक्ति बिक्री अधिकृतको जादूमा पर्छ र अन्ततः यन्त्रमानव बन्न बाध्य बन्छ । यसैले बिक्री केन्द्र एक प्रतिकूल परिस्थिति हो र आफ्नो आवश्यकता पूरा गर्न त्यहाँ जाने हरेक ग्राहकले उक्त

परिस्थितिसँग जुझ्नु अनिवार्य हुन जान्छ । यस सन्दर्भमा त्यहाँ पुग्ने हरेक मान्छे परिस्थितिसँग सङ्घर्षरत देखिन्छ ।

यस प्रकार 'यमा' नाटकमा नाटकीय द्वन्द्वका तीन स्थितिहरू देखिन्छन् । पात्रको आन्तरिक मानसिक द्वन्द्व, पात्र-पात्रबीचको बाह्य द्वन्द्व र पात्र र परिस्थितिबीचको द्वन्द्व । सन्ध्याको मानव जातिका प्रेमीबाट असन्तुष्टि र यन्त्रमानवको चाहनाले मानसिक द्वन्द्वको स्थिति सृजित गरेको छ भने बिक्री-अधिकृतको रहस्यमय चरित्रसँगको सन्ध्याको सङ्घर्ष पात्र-पात्रबीचको बाह्य द्वन्द्व र बिक्री केन्द्रको परिस्थितिसँग ग्राहकको द्वन्द्व पात्र र परिवेशबीचको द्वन्द्व हो ।

४.४ सम्वाद योजना

आलोच्य नाटक सम्वाद प्रयोगका दृष्टिले आफ्नै विशेष महत्त्व राख्दछ । सामान्यतः यहाँका पात्रहरू सरल गद्यात्मक संवादकै प्रयोग गर्दछन् तापनि व्यञ्जनामूलक उक्तिहरू र तुकबन्दीयुक्त पदावलीले गर्दा नाटकको सम्वाद-योजना विशिष्ट बन्न पुगेको छ । यहाँ सम्वादका अतिरिक्त मनोवादको पनि प्रयोग पाइन्छ । साथै उखान र टुक्काको यथास्थान प्रयोग, पात्रको स्तर-अनुरूप सम्वादको प्रयोगबाट सम्वाद योजना स्वाभाविक बनेको छ । बौद्धिक दृष्टिले सन्ध्या र बिक्री-अधिकृत उच्च भएकाले यिनका सम्वाद उच्च बौद्धिक भएर पनि यदाकता अनुप्रासयुक्त सम्वादको प्रयोग यिनबाट भएको पाइन्छ । अन्य रोबट पात्रहरू निरर्थक तुकबन्दी युक्त, अनुप्रासमय र पुनरावृत्तियुक्त कुराकानी गर्दछन् तापनि यदा-कदा यिनीहरू पनि जीवनका गहिरा सवालहरू प्रस्तुत गर्दछन् । 'यमा' नाटकको सम्वाद शैली कथावस्तुलाई गति दिन सक्षम छ । नाटकमा पात्रहरूका कुराकानीका माध्यमबाट सूच्य घटनाहरूको सूचना दिइएको छ । प्रमुख यमाहरू र सन्ध्याका आ-आफ्नै पूर्व घटनाहरू छन् जसको उद्घाटन तिनका सम्वादका माध्यमबाट हुन्छ । यसरी सम्वादका माध्यमबाट पहिले घटिसकेका घटनाहरूको सूचना दिएर विषयवस्तुलाई घनीभूत पारिएको छ । यसका साथै पात्रहरूको आन्तरिक पहिचान सम्वादका माध्यमबाट प्राप्त हुन्छ । बिक्री अधिकृतको खलता, सन्ध्याका विवशता र पालेहरूका गथासाहरूको

उद्‌घाटनमा कार्यव्यापारका साथै सम्वाद तत्त्वको महत्त्वपूर्ण भूमिका देखिन्छ । यसरी सरल, गद्यात्मक भएर पनि हास्योत्पादक भएकाले 'यमा' को सम्वाद-विधान पर्याप्त व्यञ्जनात्मक, आकर्षक र विचारोत्तेजक बनेको छ भने पात्रहरूको आन्तरिक परिचय प्रस्तुत गर्नुका साथै कथालाई तीव्रता र गतिमयता दिँदै नाटकीय संरचना सघन तुल्याउन सक्नुले प्रस्तुत नाटकको सम्वाद-योजना विशिष्ट बन्न पुगेको छ ।

४.५ विचार

मानवीय दुर्नियति र प्रेमको खोजीमा प्राप्त असफलताहरूको दोहरावट नै 'यमा' नाटकको प्रमुख प्रतिपाद्य हो । यसै प्रतिपाद्यको आलोकबाट यस नाटकले प्रस्तुत गरेको विचार पक्षलाई पहिल्याउन सकिन्छ ।

नाटककी प्रमुख पात्र सन्ध्या निष्कलुष र सच्चा प्रेमको खोजीमा 'यन्त्रमानव बिक्री केन्द्र' आएकी हो । चोखो प्रेमको चाहना उसको मानवीय तृष्णा हो । त्यसको तृप्ति ऊ रोबटमा देख्छे । तर बिक्री केन्द्रको वातावरण उसको प्रतिकूल छ । यस प्रतिकूलताको सुइँको सम्म नपाउँदै सन्ध्या आफैं समेत रोबट बन्न पुग्छे । उसका मानव प्रेमीहरूले उसलाई चोखो प्रेम दिन सकेका छैनन् । त्यसैले सन्ध्या रोबटको खोजीमा भौंतारिन बाध्य छ । यसै चोखो प्रेमको खोजीका क्रममा उसलाई एकपछि अर्का असफलताहरू हात लाग्दै जान्छन् । अन्ततोगत्वा यसै चाहनाले उसलाई रोबट बन्ने नियति दिन्छ । आजको मान्छेको जीवन-चक्र यसै अनुरूप सञ्चालित छ । आजको मान्छेलाई समाजले सत्ता, धन, मान-मर्यादा, इज्जत जस्ता कुराका लागि सर्वदा क्रियाशील रहने नियति दिएको छ । यस अनुरूप आजको मान्छे यी कुराहरूको प्राप्तिका लागि निरन्तर सङ्घर्षरत छ । यसले गर्दा मानिसका दिनचर्याहरू दिनानुदिन दोहोरिँदै जान्छन् । मानिस एउटै कुरा दिनानुदिन दोहोऱ्याइरहन बाध्य छ । यो बाध्यता मानिसलाई समाजले भिराइदिएको छ । त्यसैले मानिसले समाजबाट क्रमशः यान्त्रिक बन्दै जाने नियति पाएको छ । मानिसको यही दुर्नियति सन्ध्याले भोगेकी छ । मानिस रोबट बन्नु पनि यही हो । वास्तवमा निदाएको

बेलाको मानिस पनि नचलेको बेलाको यन्त्र नै हो र मानिस ब्युँझने साथ उनै क्रियाकलापहरू दोहोऱ्याउन थालिहाल्छ । त्यसैले मानिसलाई रोबटमा रूपान्तरण गराएर मानिस क्रमशः मेसिनमा रूपान्तरण हुँदै गइरहेको कुरालाई नाटकले इङ्गित गरेको छ । नाटकले यसै वैचारिकतालाई विविध घटनाहरूका माध्यमबाट अगाडि बढाएको छ ।

४.७ पर्यावरण

मोहनराज शर्माका अन्य नाटकहरूमा झैं 'यमा' नाटकमा पनि समय र स्थान विशेषको स्पष्ट निर्देश छैन । यसरी नाटकमा समय र स्थानको निर्देशन नभए पनि बीच-बीचका कतिपय प्रसङ्गहरूले नेपालकै विभिन्न ठाउँहरूलाई सङ्केत गरेका छन् । नाटकभित्र चर्चित स्थानहरूमा काठमाडौं उपत्यका भित्रका घण्टाघर, धरहरा, पशुपति र उपत्यकाभन्दा बाहिरको मेची नदी आदि पर्दछन् । समयका बारेमा भने कुनै निर्देश पाइँदैन ।

'यन्त्रमानव बिक्री केन्द्र' को एउटै मात्र दृश्यमा नाटकका सम्पूर्ण गतिविधिहरू सन्चालित छन् । बिक्री केन्द्र दुई खण्डमा विभाजित छ । बिक्री कक्ष र प्रदर्शन कक्षका रूपमा भिन्न भिन्न दुई सज्जाहरू छन् । यी दुई मञ्च सज्जालाई सज्जा - १ र सज्जा - २ नाम दिइएको छ । सज्जा-१ बिक्री कक्ष र सज्जा- २ प्रदर्शन कक्षका रूपमा रहेको छ । नाटकको् अधिकांश घटनाक्रम सज्जा-२ मा घटित भएको छ । सज्जा - १ भित्र पाँचवटा शो-केस छन्, जसमध्ये एउटा खालि छ भने बाँकी चारवटामा एक एकवटा यन्त्रमानवहरू राखिएका छन् । मञ्चको यस भागमा 'यन्त्रमानव बिक्री केन्द्र' लेखिएको तुल टाँगिएको छ भने सज्जा - २ मा माकुराको जालोको चित्र भित्र 'ट्रायल रुम' लेखिएको छ । यिनै दुई सज्जाभित्र विना कुनै परिवर्तन नाटकका सम्पूर्ण गतिविधिहरू सञ्चालित छन् ।

यस प्रकार पाश्चात्य नाट्य परम्परामा आधुनिक नाटककारहरूले देश र कालको सीमालाई तोडेर आफ्नो विश्वबोधलाई नाटकमा अभिव्यक्ति दिए झैं मोहनराज शर्माले पनि प्रस्तुत नाटकलाई स्थान र समयको सीमाबाट मुक्त गरेका छन् ।

४.७ शैली-शिल्प

प्रस्तुत नाटक एकै दृश्यमा संरचित छ । बीचमा दृश्य-परिवर्तन नगरिएको भए पनि कथावस्तु वा घटनासूत्रको अन्तः संरचना विविध दृश्यांशहरूमा विभाजित छ । यसरी दृश्यांशका रूपमा विभाजित गरेर हेर्दा नाटकको प्रथम दृश्यांशमा सन्ध्या र बिक्री अधिकृत बीचको प्रसङ्ग, दोस्रो दृश्यांशमा सन्ध्या र यमा-१ बीचको, तेस्रोमा यमा - २ सँगको वार्तालापको प्रसङ्ग, चौथोमा यमा -३ सँगको, पाँचौंमा यमा - ४ सँगको कुराकानी र छैटौं दृश्यांशमा राकेशको आगमन तथा सन्ध्या र राकेश बीचको गतिविधि एवं बिक्री-अधिकृत र सन्ध्याबीचको सङ्घर्षलाई लिन सकिन्छ । दृश्यांशको सुरु र अन्तमा बिग्रेको रोबट पाले र अर्को रोबट नाइन-ओ-नाइनका क्रियाकलापहरू प्रस्तुत छन् ।

स्वैरकाल्पनिक घटनाको संयोजनबाट नाटक संरचित छ । यन्त्रमानवबाट मानवीय प्रेम प्राप्त गर्ने परिकल्पना, मानवको यन्त्रमानवमा रूपान्तरण, यन्त्रमानवका मानवीय क्रियाकलापहरू, मानव र रोबटबीच साम्य देखिनु जस्ता कुराहरू स्वैरकाल्पनिक छन् । माकुराको जालोको चित्र, रोबटले बोकेका घडी, माछो बल्झेको बल्छी र रोबटका कतिपय गतिविधिहरू प्रतीकात्मक छन् । यसो हुँदा नाटक स्वैरकाल्पनिक र प्रतीकात्मक बनेको देखिन्छ ।

सन्ध्याको चाहना पूरा हुन्छ या हुँदैन भन्ने कुराको संशयले नाटक कुतूहलपूर्ण बनेको छ भने बीचमा देखा पर्ने रोबटका विविध गतिविधिहरूले पनि उत्सुकता जगाइदिने काम गरेका छन् । उत्सुकताको निर्वाह भएर पनि नाटकले भावनिरपेक्षता अपनाएको छ । नाटक हेरेर दर्शकले आत्मिक परितुष्टि प्राप्त गर्नुभन्दा भाव-निरपेक्ष रहेर नाटकबारे केही सोच्न बाध्य हुन्छ । यसमा ब्रेख्तको 'एलिनेसन' को प्रभाव छ भन्न सकिन्छ ।

नाटक समय र स्थानको सीमामा आबद्ध छैन । दिक्कालको सीमाबाट मुक्त गरेर नाटकको विषवस्तुलाई व्यापकता दिइएको हुनाले नाटक यही स्थानमा र यति समयको घटनालाई लिएर लेखिएको छ भन्न नसकिने देखिन्छ । 'यमा' को भाषा सरल र पात्रको स्तर अनुरूप भाषिक प्रयोग भएको छ । तापनि निरर्थक तुकबन्दीको यसमा पनि पर्याप्त

प्रयोग भएको देखिन्छ । नाइन-ओ-नाइनका एकालापमा यस्ता तुकबन्दीको पर्याप्त प्रयोग भएको पाइन्छ । नाइन-ओ-नाइन "ढिलो कि हिलो, हिलो कि गिलो, गिलो कि पिलो, पिलो कि... ॐ परार्धे" यो अंश बारम्बार दोहोऱ्याइरहन्छ जसको कुनै अर्थ नै छैन । यसै गरी यसमा प्रयुक्त भाषामा कतै कतै अनुप्रासात्मकता पनि पाइन्छ । "नोकर खालका, जोकर खालका, मालिक खालका, सालिक खालका, नरम खालका, गरम खालका..." (पृ.६३) जस्ता अनुप्रासयुक्त कुराकानीहरू पनि प्रस्तुत नाटकमा पाउन सकिन्छ ।

भाषिक प्रयोगमा विसङ्गतिवादी प्रवृत्ति अपनाइएको छ । विसङ्गतिवादीहरू जीवनको विसङ्गतिलाई प्रस्तुत गर्न भाषा-शैलीमा पनि विसङ्गति प्रस्तुत गर्दछन् ।[४४] प्रस्तुत नाटकमा पनि भाषाको सामर्थ्यहीनता अभिव्यक्त भएको छ । यहाँ 'सुश्रीमती' जस्ता अप्रचलित शब्दहरूको प्रयोग गर्नु पर्ने बाध्यता देखिन्छ । नाइन-ओ-नाइनका उटपट्याङ कुराकानीले पनि भाषाको सम्प्रेषण सामर्थ्यमाथि संशय व्यक्त गर्दछ । तत्सम, आगन्तुक र झर्रा शब्दहरूको समुचित प्रयोग उखान, टुक्का, थेगो, निपात, अनुकरणात्मक शब्दहरूको सुन्दर संयोजनले गर्दा यस नाटकको भाषा-शैली आकर्षक र मनोरञ्जक बनेको छ ।

४.८ अभिनेयता

'यमा' नाटक अभिनेय गुणका दृष्टिले सफल छ । अङ्क र दृश्यको विधान नभएकाले दृश्य-परिवर्तन गरिरहनु पर्ने झन्झट छैन । पात्रहरूको कम प्रयोग र तिनको मञ्चमा आवागमनको न्यूनताले गर्दा मञ्चनका लागि सजिलो हुने देखिन्छ । अभिनय प्रदर्शनका क्रममा पनि पात्रहरूले खास अप्ठ्यारो स्थिति बेहोर्नु पर्ने नभए तापनि सज्जा-१ मा शो-केसभित्र अधिकांश समय निश्चल भएर बस्नुपर्ने हुनाले यमाहरूको यस स्थितिमा अभिनेताले केही जटिलता अवश्य भोग्नुपर्छ । तथापि अभिनय प्रदर्शनको सवालमा नाटक सरलतासाथ अभिनित हुने देखिन्छ । मनोरञ्जनात्मक तत्त्वहरूको पर्याप्त समावेश र आद्यन्त रूपमा कुतूहल तत्त्वको उपस्थितिले गर्दा मञ्चनका क्रममा दर्शकहरूलाई मञ्चन समय भरि नै बाँधिराख्न नाटक सफल रहेको छ । यसका अतिरिक्त प्रस्तुत नाटकको सफल मञ्चन भइसकेको हुँदा यसमा अभिनयोचित गुणहरू विद्यमान रहेको स्पष्ट हुन्छ ।

---

[४४] केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्

पाँचौं अध्याय

'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' नाटकको विश्लेषण

५. पाँचौं अध्याय : 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' नाटकको विश्लेषण

५.१ वस्तु-विन्यास

'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' एउटा मिनीबसको यात्राको कथासँग सम्बद्ध छ । चालकसहित सत्र जना यात्रीहरू लिएर वैकुण्ठतर्फ जान लागेको मिनीबसको दृश्यबाट नाटक सुरु हुन्छ । बस कहाँबाट यात्रा सुरु गर्दैछ, कुनै निर्देशन छैन । तर यात्राको अन्तिम विन्दु चाहिं वैकुण्ठ रहेको छ । नाटकभरि बस हिँडिरहन्छ र हिँड्ने क्रममा विभिन्न विसौनीहरू पार गर्छ । यात्रा सुरु हुनु अघिदेखि नै प्रेम र प्रियाबीच वाद-विवादको क्रम सुरु हुन्छ । प्रेम प्रियालाई आफूतिर आकर्षित गर्न प्रयासरत छ भने प्रिया ऊबाट विकर्षित छे । प्रेम ठट्टा र दिल्लगी गर्छ तर प्रिया फन्किन्छे । प्रेम र प्रियाबीचका रमाइला प्रसङ्गहरूका साथै बस गौंडा-खानतलासी अड्डा पुग्छ । यहाँ यात्रीहरूका सामानको मौखिक तलासी हुन्छ । यस क्रममा प्रियाको स्यानेटरी टवेल, प्रेमको ब्लेड र नेलकटर, जी.एम.को लाइटर, पी.ए.का गलाफ-चक्की, चेमजोङको कामशास्त्रको पुस्तक, डेभिडको हटडग, डकारमानका गुलेली र गुच्चा, बाबुकाजीको मन, पङ्क युवकको टाइपिन, शमसेरको एलबम र एक मुठी सास, खुशीरामको सातु जफत गरिन्छ भने पासा, कौडा र बन्दुक जस्ता कुराहरू छोडिन्छन् । तलासीपछि यात्रा पुनः अगाडि बढ्छ । यस क्रममा प्रेम र प्रिया, डेभिड र चेमजोङ; शिशिर र वसन्तबीचका कुराकानीहरू प्रस्तुत छन् । यसै क्रममा प्रेमले प्रियालाई आफ्नो पुरानो प्रेमकथा सुनाउन थाल्छ । यतिकैमा बस निन्द्रानगर पुग्छ । निन्द्रानगरमा एउटा वृत्त छ, जहाँ पसेर सम्पूर्ण यात्रीहरू ठाडै निदाउँछन् । केही समयको यस साझा निन्द्रापछि फेरि यात्रा सुरु हुन्छ । डकारमान र बाबुकाजी, समसेर र सेरचनबीचका कुराकानीका साथ यात्रा अगाडि बढ्छ । यसै यात्राका क्रममा प्रेमले प्रियालाई सुनाउन लागेको प्रेमकथा पूरा हुन्छ । प्रेम र प्रिया पनि प्रणय-सूत्रमा बाँधिन्छन् । उक्त कथा यस्तो छ - केही समय पहिले बस यात्राकै क्रममा एउटी युवतीसँग उसको प्रेम हुन पुगेको थियो । तर तिनको

विवाहका लागि एउटा तगारो प्रेमले पन्छाउनु थियो । त्यसैले त्यस तगारोलाई पन्छाउन एक दिन ऊ त्यस युवतीसँग उसको घर जान्छ । अत्याधुनिक भौतिक सुविधासम्पन्न त्यस महलभित्र एउटा नर कङ्काल मादक पदार्थको नसामा लट्ठ थियो जसले आफ्नो सम्पत्तिको बलमा उसलाई विवाह गरेको छ तर आफू नपुंसक भएकाले त्यस पीरलाई दबाउन हर समय नसामा मस्त रहने त्यसको हत्या गर्ने प्रस्ताव युवतीले राख्दा प्रेम यस कार्यमा संलग्न हुन सक्दैन । त्यसैले त्यस युवतीले आत्महत्या गर्छे । यसै कथाको समाप्तिपछि प्रेम र प्रिया प्रणय-सूत्रमा बाँधिन्छन् र बसले पनि आफ्नो यात्रा अन्धोगुफामा पुऱ्याउँछ । अन्धो गुफामा मनको बाघ बसभित्र आउँछ जो स्वतन्त्र पात्र नभएर यात्रीहरूकै मनस्थितिको मूर्त रूप हो । गुफा अँध्यारो छ । टर्च बालेर आएको बाघको बसभित्रका यात्रीहरूसँग वार्तालाप हुन्छ । यस वार्तालापका माध्यमबाट डकारमान अनुचित टेन्डर स्वीकार्नु पर्ने नत्र राजीनामा दिनुपर्ने डरले वैकुण्ठ हिँडेको कुरा थाहा हुन्छ । यसै गरी पी.ए. सधैं रक्सी पिएर मरणासन्न पार्ने लोग्नेबाट मुक्त भएर स्वतन्त्रतापूर्वक बाँच्न, खुसीराम मार्ने धम्की दिएकाले, प्रिया प्रेमसराग प्रेम गर्न, सेरचन स्वास्नीले अर्काको पेट बोकेकीले इज्जत जोगाउन, प्रेम प्रियासँग आत्मिक र निःस्वार्थ प्रेम गर्न हिँडेको कुरा स्पष्ट हुन्छ । यसपछि बस कल्पनालोक पुग्छ । पार गर्न पन्ध्र मिनेट लाग्ने यस कल्पनालोकमा सबै पात्रहरू आ-आफ्नै किसिमका कल्पनामा डुब्छन् । यस अनुसार शिशिर र वसन्त चारैतिर बम खसिरहेको चिहानमा आफू जन्मँदै गरेको कल्पना गर्दै बमवृष्टि रोकेर दूध र फूल खसाउने आग्रह गर्छन् । प्रेम नयाँ ग्रहमा पुगेको र काललाई समेत मार्न सम्भव भएको कल्पना गर्छ । जी.एम. हावामा उडेको, चराचुरुङ्गीहरूसँग कुराकानी गरेको, मिसाइललाई बीचैमा समातेर अन्तरिक्षतिर हुऱ्याएको कल्पना गर्छ । प्रिया रगतको समुद्रमा आफू डुब्न लागेको कल्पना गर्छे । समसेर जङ्गली जनावरहरूद्वारा सुरक्षित राखिएको दुर्बल मानिसको कल्पना गर्छ । पी.ए.भौतिक सुविधासम्पन्न तर मानवीय भावनारहित मानवको कल्पना गर्छे । खुसीराम मानिसको प्राणको किनबेच भएको कल्पना गर्छ । डकारमान आफ्नो टाउको मुसाले लगेको कल्पना गर्छ । मकैसिंह घण्टा बजाएर संसारलाई जागा गराउने कल्पना गर्छ ।

बाबुकाजी नक्षत्रयुगबाट झरेको धुलोले पृथ्वी पुरिँदै गएको कल्पना गर्छ र सेरचन यत्र तत्र हुरी नै हुरी देख्छ । यतिकैमा बस कल्पनालोकबाट बाहिर पुग्छ । प्रेम र प्रिया, डेभिड र चेमजोङ, डकारमान र बाबुकाजीबीचका रमाइला कुराकानीका साथ बस लीलानगरी पुग्छ । लीलानगरीको यात्राका क्रममा सबै यात्रीहरू एक-न-एक लीला प्रस्तुत गर्दछन् । पहिलो लीलामा सत्यवान् र सावित्रीको पौराणिक लीला सामेल छ । यसमा बाबुकाजी, जी.एम.र पी.ए. क्रमशः यमराज, सत्यवान् र सावित्री तथा समसेर र सेरचन यमदूत बन्दछन् । अर्को लीला प्रेम, प्रिया र खुसीराम अलिबाबा, मर्जिना र चिराखको दैत्य तथा अन्य यात्रीहरू चालीसचोर बनेर चालीस चोर र अलिबाबाको लीला प्रस्तुत गर्दछन् । अर्को लीलामा मकैसिंह, चेमजोङ र शिशिर-वसन्त सामेल छन् । यिनीहरूबाट मन्त्री र साहुका करतुत प्रस्तुत भएका छन् । यस लीलाको समाप्तिसँगै लीला नगरीको यात्रा पनि समाप्त हुन्छ । प्रेम र प्रियाबीचका कुराकानीका साथै बस पनि अगाडि बढ्छ । यसपछि प्रियाले पनि प्रेमलाई आफ्नो अतीत सुनाउँछे । यसबाट प्रिया छ सात जना व्यक्तिको सामूहिक बलात्कारबाट जन्मेको कुरा थाहा हुन्छ । यसका साथै वैकुण्ठ पुगेर गर्ने कामका बारेमा जानकारी आदान-प्रदान गर्दै प्रेम र प्रिया वैकुण्ठ भ्रमण गर्ने योजना बनाउँछन् । केही समय पछि नै हिप्पी युवकले बन्दुक पड्काएर वातावरण सन्त्रासमय बनाउँछ र यात्रीहरूलाई आतङ्कित तुल्याउँछ । प्रेमले चलाकीसाथ त्यसलाई थच्याएपछि यात्रा पुनः अघि बढ्दै गएर पशुपुर पुग्दछ । पशुपुरको यात्रा सुरु गर्नासाथ यात्रीहरू विचित्र रूपले विभिन्न पशुहरूको आवाजमा कराउन थाल्छन्, बस पनि बिग्रन्छ र सम्पूर्ण यात्रीहरू पशुसरह भएर बसलाई नै भत्काइदिन्छन् । यसरी वैकुण्ठसम्म पुग्ने लक्ष्य राखेर अघि बढेको यिनीहरूको यात्रा यही दुरन्त अवस्थामा समाप्त हुन्छ ।

वैकुण्ठसम्मको यात्रालाई लक्ष्य बनाएर सत्र जना यात्रीहरूलाई लिएर हिँडेको बस यात्राका क्रममा यात्रीहरूबीचका विविध रोचक प्रसङ्गहरूलाई समेत समेटेर गौंडा-खानतलासी, निन्द्रानगर, अन्धो गुफा, कल्पनालोक, लीलानगरी जस्ता बिसौनीहरूबाट गुज्रँदै पशुपुर पुग्छ र यात्रा लक्ष्यमा नपुग्दै यहीं समाप्त हुन पुग्छ । नाटकको आरम्भमै यस कुराको

सङ्केत प्रेम र प्रियाबीचको यस प्रसङ्गबाट प्राप्त हुन्छ :

प्रेम : विशेष र विशुद्ध पशु त वैकुण्ठ एक्सप्रेसको अनौठो र रहस्यमय यात्रामा हिंड्न लागेका हामी सबै हौं । कहिले काहीं मलाई लाग्छ, यो वैकुण्ठ एक्सप्रेस एउटा ठूलो जाल हो र यस जालमा परेर हामी मानिसहरू पशु बन्ने नियतितिर लम्किँदै छौं । तिमीलाई थाहा छ, वैकुण्ठ कहाँ छ ?

प्रिया : जहाँ यो बस जान्छ !

प्रेम : यो बस कहाँ जान्छ ?

प्रिया : जहाँ वैकुण्ठ छ !

प्रेम : यो अस्पष्टता एउटा गोलमाल हो र यस गोलमालले के बताउँछ भने हामी यस बसबाट वैकुण्ठ होइन सोझै पशु अर्थात् मूढ बन्न जाँदै छौं । (पृ.१०)

यसरी वैकुण्ठ पुग्ने रहरले हिंडेका यी यात्रीहरू वैकुण्ठ कहाँ छ भन्नेबारे नै अन्योल र अस्पष्ट छन् । वैकुण्ठ पुग्ने रहर मात्र रहेको छ तिनमा । यसबाट तिनको त्रासद भविष्यको सङ्केत प्राप्त हुन्छ ।

विशेष प्रयोगका रूपमा आएका विभिन्न बस-बिसौनीहरूले एक न एक यथार्थ प्रस्तुत गर्दछन् । भन्सारका कर्मचारीहरूको भ्रष्ट आचरण र जिम्मेवारीप्रतिको अनुत्तरदायित्वलाई 'गौंडा खानतलासी' ले उदाङ्गो पारेको छ भने 'निन्द्रा नगरी' ले वर्तमान मानव-समाजको मोहजाल र नैतिक अनैतिक मनोवृत्तिलाई खोतलेर देखाउने प्रयोजन पूरा गरेको छ ।[४५] यसै गरी 'अन्धो गुफा' ले पात्रहरूका मानसिक छटपटी, भय र तिनका वास्तविक चरित्रलाई उद्घाटित गर्छ भने 'कल्पनालोक' ले प्रत्येक पात्रका आलोकबाट विविध वैज्ञानिक उपलब्धियुक्त भविष्यलाई उल्टो-सुल्टो दुवै पक्षबाट हेर्ने प्रयास गरेको छ । साथै प्रत्येक पात्रहरूको भविष्यप्रतिको वैयक्तिक धारणा पनि स्पष्ट भएको छ । परम्पराले आधुनिकतासँग हार

[४५] गोपीकृष्ण शर्मा, 'वैकुण्ठ एक्सप्रेसको वस्तु संयोजना' गरिमा, ५/७ पू. ५५ (२०४४ असार) पृ.१५

खाएको छ, आधुनिक सन्दर्भमा परम्परागत मूल्य र मान्यताहरू विनष्ट भइसकेका छन् भन्ने कुराको प्रस्तुति 'लीलानगरी' का माध्यमबाट भएको छ । 'सत्यवान् सावित्री' र 'अलिबाबा-मर्जिना' का पुराकथाहरूको दुर्गतिपूर्ण प्रस्तुतिले उक्त कुराको सङ्केत दिन्छ । यहाँ सावित्री यमराजलाई पत्रकार सम्मेलन गरेर हुर्मत काढ्ने धम्की दिन्छे भने यमराज पनि पृथ्वीलोकका पत्रकारहरूको पीत-पत्रकारितासँग आतङ्कित देखिन्छ । यसै गरी चिराखको दैत्य पनि अब अह्राएको काम गर्न नसक्ने अवस्थामा पुगिसकेको छ । यसै गरी घुसखोर र जनताप्रति अनुत्तरदायी मन्त्रीहरूको समेत हुर्मत काढ्ने काम प्रस्तुत प्रसङ्गले गरेको छ । आजको मानिस जति जति सभ्यतातिर अघि बढ्दै छ उति उति पशु बन्ने नियतितिर अग्रसर हुँदै छ । आफूभित्र रहेको आदिम पाशविक मनोवृत्तिलाई उखेलेर फाल्नुको बदला मानिस त्यसलाई अझ हुर्काउँदै लगिरहेको छ । यस मनोवृत्तिले मानिसले सृजना गरेको सुन्दर संसारलाई भत्काइदिन सक्छ भन्ने कुरालाई वास्तै नगरी मानिस यस्ता कुराहरूलाई भित्र भित्रै हुर्काउँदै लगिरहेको छ । यही युग सत्यलाई प्रस्ट पार्न 'पशुपुर' को दुर्नियतिपूर्ण वातावरण देखा पर्छ । 'पशुपुर' को वातावरणले मानिसलाई पशु बनाइदिएको छ जसको कारण मानिस आफूले रचना गरेको सुन्दर संसार आफैं भत्काउन बाध्य छ । यहाँ न लक्ष्मीको पाइरियाको उपचार गर्ने प्रेमको आकांक्षा पूरा हुन्छ न त ब्रह्माको केस-विन्यास गर्ने प्रियाको इच्छा नै । आखिर आ-आफ्ना इच्छा र आकांक्षाहरूलाई एकातर्फ थन्क्याएर आफैंलाई वैकुण्ठ लिएर गइरहेको बसलाई भत्काउन सबै सक्रिय हुन पुग्छन् । यसरी प्रेमको "हामी यस बसबाट वैकुण्ठ होइन सोझै पशु अर्थात् मूढ बन्न जाँदैछौं ।" (पृ.१०) भन्ने नाटकीय व्यङ्ग्योक्ति साकार हुन पुग्छ । यति मात्र होइन यतिका यात्रीहरूलाई सञ्चालन गर्ने चेतन तत्त्व[४६] भएको चालक नै दिग्भ्रमित हुन पुग्छ र बस भत्काउने काममा साथ दिन पुग्छ । अर्कोतिर हृदयमा कपट लुकाएर वातावरणलाई गीतारको झङ्कारले रमाइलो पर्ने स्वाङ गर्ने हिप्पी युवक एक्कासी आक्रामक बनेर देखा पर्छ । उसको क्रियाकलापले मानिसलाई पैसाको लोभमा विदेशमा लगेर खसी बोका सरह बेच्ने हृदयहीन

[४६] गोपीकृष्ण शर्मा, 'वैकुण्ठ एक्सप्रेसको वस्तु संयोजन' पूर्ववत्

गतिविधिको प्रतिनिधित्व गरेको छ ।[४७]

नाटकको बाह्य स्तरलाई हेर्दा प्रस्तुत मानवीय दुर्नियतिका सन्दर्भहरू ठट्टा र रमाइलोका रूपमा प्रस्तुत भएका छन् । वैकुण्ठमा क्यासिनो खोल्ने, अप्सराहरूलाई पप-डान्स सिकाउने, वैकुण्ठमा पब्लिसिटी सुरु गर्ने, फेसनमा क्रान्ति ल्याउने, सर्कस कम्पनी खोल्ने, लक्ष्मीको पाइरियाको उपचार गर्ने, ब्रह्माको केस-विन्यास गर्ने जस्ता यिनीहरूका वैकुण्ठ जाने उद्देश्यहरू स्वयंमा हाँस उठ्दा छन् । त्यसमा पनि चालकको उत्तीसघोडा-बत्तीसघोडा, डकारमानको केरे, प्रेमका तुकबन्दीयुक्त ठट्यौला सम्वादहरूले थप मनोरञ्जकता प्रदान गर्छन् ।

नाटकमा घटनाहरूलाई खास प्रयोजन-सिद्धिका लागि खास ठाउँमा राखिएको छ । एउटा घटनाको अर्को घटनासँग खास सम्बन्ध देखिँदैन । केवल ती साधनका रूपमा ल्याइएका छन् । त्यसैले तिनका बीचमा कुनै कार्य-कारण सम्बन्ध पनि छैन । विभिन्न बस-बिसौनीहरूमा घटेका केही घटनाहरूको अनुपस्थितिमा नाटकको संरचना बिग्रँदैन । यसो हुनाले वस्तुको संगठन सूत्र पनि विखण्डित छ । आरम्भ र अन्त्यका घटनाहरूलाई यथाक्रममा राखेर बाँकी घटनाहरूलाई उल्टा-पाल्टी पारेर राखे पनि नाटकको संरचनामा खास असर नपर्ने देखिन्छ । यसो हुनाले नाटकको कथावस्तुमा वस्तुको विकास र ह्रासको स्पष्ट अवस्था देखिँदैन । यसरी वस्तु-संगठनको परम्परागत प्रविधिलाई यस नाटकले उल्लङ्घन गरेको देखिन्छ ।

यसरी स्वैरकाल्पनिक घटनाहरूको समायोजनका साथ जीवनका विसङ्गत पक्षहरूको उद्घाटन गर्दै गहन तलबाट पर्याप्त त्रासद नाट्य-प्रभाव प्रदान गर्न नाटक सक्षम छ । वस्तुको बुनाइमा परम्परागत पद्धति अपनाइएको छैन । यसरी टुक्रा-टुक्रा घटनाहरूको संयोजन भएर पनि नाटकोचित कुतूहलताको निर्वाहले गर्दा वस्तु-विन्यास सार्थक र प्रभावोत्पादक बनेको छ ।

---

[४७] मोहनराज शर्माबाट प्राप्त जानकारी

५.२ पात्र र तिनको चरित्र चित्रण

मूर्त र अमूर्त गरी प्रस्तुत नाटकमा जम्मा उन्नाइस पात्रहरू छन् । गीत रच्ने र दाँतको उपचार गर्ने प्रेम, रूप विन्यास गर्ने प्रिया, सरकस देखाउने खुसीराम, क्यासिनो चलाउने शिशिर वसन्त, पप-डान्स गर्ने समसेर र सेरचन, पब्लिसिटी खोल्ने जी.एम., प्रेम र मोज गर्ने पी.ए., पत्रकार डेभिड इथरसन, फेसनमा क्रान्ति ल्याउने बाबुकाजी, पङ्क मकैसिंह, आतङ्ककारी हिप्पी-हिप्पिनी, मिनीबस हाँक्ने चालक यी सबै जीवनका विविध पक्ष हुन् र यिनै जीवनका रङ्गी-विरङ्गी विविध पाटाहरूबाट पात्रहरू टिपिएको छ ।

नाटकभित्र सम्पूर्ण पात्रहरूको आ-आफ्ना ठाउँमा उत्तिकै महत्त्व छ तथापि अपेक्षाकृत रूपमा प्रेम र प्रियालाई नाटकले बढी मात्रामा फोकस दिएको हुँदा यी दुईलाई प्रमुख पात्र मान्न सकिन्छ । प्रतिकूल गतिविधिले गर्दा हिप्पी खल चरित्रका रूपमा रहेको छ । 'अन्धो गुफा' को बाघ पात्रहरूकै त्रसित मनःस्थितिको एकीकृत मूर्ति हो भने आवाज अमूर्त पात्र हो । यस्तै प्रेमले सुनाएको कथाका दुई पात्र प्रेमा र नपुंसक सूच्य छन् । यी पात्रहरूको चरित्र निम्नानुसार छ :

५.२.१ प्रेम

वैकुण्ठ एक्सप्रेस बोर्डबाट छनोट भएर वैकुण्ठ यात्राका लागि हिँडेको एक आधुनिक युवकका रूपमा प्रेम आएको छ । नाटकको लगभग केन्द्रीय भूमिकामा आबद्ध पात्रका रूपमा प्रेमलाई लिन सकिन्छ । अलि ठट्यौलो पाराको र वाक्पटु प्रेमको सुरुदेखि नै प्रियासँग छेडपेचको क्रम चल्न थाल्छ । ऊ प्रियाको रूपप्रति आकर्षित हुँदै 'आहा !' भनेर प्रशंसा गर्छ तर 'पहाडलाई आहा ! भनेको' भन्ने स्पष्टीकरण दिन्छ । कतै कतै "छेउमा म नहुँदा तिमीलाई नरमाइलो लाग्ला कि ? भनेर" भन्दै यात्रामा सम्मिलित भएको कुरा गरेर प्रियालाई

जिस्क्याउँछ । तर ऊ यस रहस्यमय यात्राप्रति सचेत पनि देखिन्छ । ऊ भन्छ :

कहिलेकाहीं मलाई लाग्छ, यो वैकुण्ठ एक्सप्रेस एउटा ठूलो जाल हो र
यस जालमा परेर हामी मानिसहरू पशु बन्ने नियतितर्फ लम्किँदै छौं (पृ.१०)
हामी यस बसबाट वैकुण्ठ होइन, सोझै पशु अर्थात् मूढ बन्न जाँदैछौं (पृ.१०)

यस प्रकार पछि हुने दुर्नियतिप्रति ऊ सचेत देखिन्छ तापनि वैकुण्ठ पुग्ने रहर र कुतकुतीले ऊ त्यता जानाजान धकेलिएको छ ।

मनको बाघको प्रसङ्गबाट ऊ 'आत्मिक र निःस्वार्थ प्रेम गर्न प्रेमिकाको खोजीमा हिँडेको' थाहा हुन्छ । केही समय अघिको घटनाबाट विचलित हुन पुगेको प्रेम प्रियासँग सम्बन्ध बढाउन चाहन्छ र ऊ आफ्नो पुरानो कथा प्रियालाई सुनाउँछ । प्रेमासँगको उक्त प्रणय प्रसङ्गबाट ऊ एक मानवतावादी व्यक्तित्वका रूपमा देखा पर्छ । प्रेमाले नरहत्यातर्फ प्रेरित गर्दा ऊ भन्छ – "प्रेमा म मानिस हुँ र बित्थामा मानिसको हत्या गर्न सक्तिनँ । म होइन प्रेमा तिमी विश्वासघात गर्दै छौ । आफ्नो रूपजालमा फँसाएर तिमी मबाट नरहत्या गराउन खोज्दै छौ, तर म यो कुकृत्य गर्दिनँ ।" (पृ. ५९, ६०)

लीला नगरीको प्रसङ्गमा अलिबाबा बनेको प्रेम बालहत्या अन्याय र अत्याचारबाट भेला पारिएको चालीस चोरका खजानालाई उपभोग गर्दैन र प्रियालाई पनि सम्झाउँछ :

त्यो त चालीस चोरले गरेका बेइमानी, दुष्ट्याइँ, धुर्त्याइँ र लुटपाटको
खाडल हो ! जो लोभमा पर्छ मर्जिना, त्यो पनि चालीस चोर झैं लुटाहा,
कुटाहा, धुताहा, चुसाहा र पिराहा बन्छ । (पृ.९२)

कल्पनालोको प्रसङ्गबाट ऊ भविष्यप्रति आशावादी रहेको बुझिन्छ । उसको कल्पनामा भविष्यमा धेरै ग्रहहरूमाथि मानिसले विजय प्राप्त गर्ने छ र त्यहाँ पनि थरी-थरीका फूलहरू फुलाउने छ । अनि अविजेय मानिएको काललाई पनि जित्न सकिने सम्भावना ऊ देख्दछ ।

प्रियासितको कुराकानीको प्रसङ्गमा "हेर प्रिया, हामी धरतीवासीले धरतीवासीको बढी माया गर्नुपर्छ (पृ ८३)" यसबाट "बूढालाई सेता पुराना रौं जस्ता हामी पुराना धरतीवासीलाई नमासेर जोगाउने सद्बुद्धि आउँछ कि ?" भनेकोबाट ऊ धरतीवासीप्रति गहिरो ममता राख्छ भन्ने कुरा स्पष्टिन्छ । ऊ प्रियालाई साँच्चिकै आत्मिक प्रेम गर्छ । सामूहिक बलात्कारबाट जन्मेकी प्रियाको जीवनमा धेरै युवकहरू आए पनि उसको अतीतबाट तर्सेर कुसैले पनि ऊसँग प्रेम गर्न चाहेनन् । तर प्रेम त्यो अतीत थाहा पाएर पनि प्रियाबाट टाढा जान चाहँदैन बरु प्रियासँग अझ नजिकिन्छ । प्रेम प्रियासँग भन्छ :

म तिमीसँग, तिम्रो वर्तमानसँग प्रेम गर्छु प्रिया, तिम्रो अतीतसँग होइन ..(पृ.९९)

म पर सर्दिन प्रिया, वर आउँछु झन् वर .....(पृ.१०३)

बीचमा देखा परेको हिप्पी युवकको आक्रामक गतिविधिलाई केराको कोसाको सहायताद्वारा चलाकीसाथ विफल तुल्याएर आफ्नो नायकत्व सिद्ध गर्छ । यस घटनाले उसको भनाइ "एक पटक मैले केराको एउटा कोसाले हानेर डरलाग्दो बाघलाई थुचुक्कै बसाएको थिएँ .." भन्ने भनाइ सार्थक तुल्याउँछ ।

यसरी मानववादी चरित्रका रूपमा देखिएको प्रेम पनि पशुपुरको वातावरणमा पशु बन्न बाध्य भएको छ, बस भत्काउन उत्तिकै सक्रिय छ भने 'ढुकुर कुर' को भाकामा आदिम ढुकुरे प्रेममा बाँधिन पुग्छ ।

५.२.२ प्रिया

स्वभावैले अलि हठी र अभिमानी देखिने प्रिया वैकुण्ठ एक्सप्रेस बोर्डको छनौटमा वैकुण्ठ हिंडेकी छ । नाटककी प्रमुख नारी पात्रका रूपमा प्रियालाई लिन सकिन्छ । गौंडा खान-तलासीको प्रसङ्गबाट ऊ ब्रह्माको केस-प्रसाधनका लागि वैकुण्ठ हिंडेकी हो भन्ने कुरा प्रेमसँगको कुराकानीबाट स्पष्ट हुन्छ ।

नाटकको सुरुबाटै प्रेमसँग उसको गुर्रा-गुर्री सुरु हुन्छ, यतिसम्म कि एकपटक ऊ प्रेमलाई चप्पल चखाउन पनि उद्यत देखिन्छे । यसबाट उसको हठी स्वभावको छनक पाइन्छ । ऊ प्रेमका कुनै पनि कुरा सुन्न चाहन्न, तर प्रेमको प्यारप्यारे आदत उसको हठले पनि जाँदैन । यस प्रकार प्रेमका अर्थ न बर्थका पुङमाङे गफले नाटकको पहिलो भागको लगभग अन्त्यसम्म दिग्दार देखिन्छे । उसले प्रेम जस्ता ठिटाहरू धेरै देखेकी छ र ऊ प्रेमलाई पनि त्यस्तै ठिटाहरूमध्येको एक ठान्छे । मौका मिल्नासाथ उसलाई ज्यादै तल गिराएर प्याच्च प्याच्च भन्छे । यस्ता केही प्रसङ्ग :

...र प्रिया यस्ती जिनिस हो जसले तिमीजस्ता गुण्डाका सारा आन्द्रा भुँडी राम्ररी बुझेकी छे, बुझ्यौ ? (पृ.५)

कोर्रा भनेको कोर्रा हो तिमीजस्तालाई साफसँग चुटेर तह लगाउने साधन (पृ.९)

कस्तो थेत्तर, मुखै च्यातचुत पारेर कालो कुकुरलाई घिच्न दिनु जस्तो (पृ.९)

कुन सीटमा केटी बस्छे भनेर ढुक्क माछा ढुक्ने तिमी बकुल्लाहरूको जम्मै आनी बानी मलाई बेसरी थाहा छ ..(पृ.१९)

प्रेमले सुनाउन लागेको कथा अन्त्यतिर पुग्न लाग्दा उसमा प्रेमप्रति आकर्षण र विकर्षणको दुविधा चल्न थालेको छनक पाइन्छ । यस पछिका प्रसङ्गहरूमा उपेक्षाभाव मिसिएकै भए पनि उक्त कथा सुन्ने उत्सुकता पलाउँदै गएको कुरा यस भनाइबाट थाहा हुन्छ :

प्रिया : के मेरा कान कानेगुजीले टम्म टालिएका छन् र ? त्यसै पनि 'राम्ररी सुन ल' अरे ! (पृ.५८)

यसरी उक्त कथा सुन्दा सुन्दै उसमा उत्सुकता पनि पलाउँदै जान्छ र 'अनि ?' 'ठीक भन्यौ' भन्दै उसको विचारसँग तादात्म्य स्थापित गर्न पुग्छे । अन्त्यमा प्रेमको

शब्द 'आहा !' र 'तिमीलाई होइन, पाहाडलाई भनेको' भन्दै प्रेमसँग अङ्कमाल गर्न पुग्छे । यसपछि त मनको बाघसँग पनि 'प्रकृतिले पुरुषलाई आफ्नो सर्वस्व अर्पण गर्ने नैसर्गिक घटना' (पृ.६४) को संज्ञा आफ्नो प्रेमप्रतिको आकर्षणलाई दिन पुग्छे । यसरी प्रेमको विपरीत चरित्रका रूपमा सुरुमा देखा पर्ने प्रिया अन्ततः प्रेमकै सहचरीका रूपमा देखा पर्छे ।

प्रेमसँगको कुराकानीबाट ऊ केही व्यक्तिहरूको सामूहिक बलात्कारबाट जन्मेकी हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । यसैले उसको जीवनमा जति युवकहरू आए पनि उसको यो वास्तविकता थाहा पाउनासाथ टाढिए (पृ.१०३) । यसरी आफ्नो बाबुसम्म को हो भनेर थाहा नपाउने प्रियाको उक्त जीवन कथा सुनेर पनि प्रेममा कुनै किसिमको विकर्षण देखा नपरेकाले ऊ विभोर बन्दै प्रेमको बाहुपाशमा बाँधिन पुग्छे (पृ.१०४) । सायद यही कारणबाट ऊ आजको मान्छेलाई क्रूर, दुराचारी, अन्यायी र स्वार्थी देख्छे र यिनका सट्टा राम्रा राम्रा मान्छेको सृजना गर्ने चेतना स्रष्टामा सृजना गर्न ऊ ब्रह्माको केश प्रशाधन गरेर उनलाई युवा रूप दिन वैकुण्ठ यात्रामा संलग्न हुन्छे (पृ.८२) । कल्पनालोकको प्रसङ्गमा पानीमाथि हिँड्ने रहर गर्ने प्रिया रगतको समुद्रमा आफू डुब्दै गरेको (पृ.७४) देख्छे ।

प्रिया सामान्य प्रेमिकाका रूपमा देखा पर्छे । ऊ चाहन्छे, वैकुण्ठमा पुगेपछि पनि प्रेमले फिल्मी नायकले झैं उसलाई गीत गाउँदै वैकुण्ठ घुमाओस् (पृ.१०६) । यसरी आधुनिक तरिकाबाट प्रेम गर्न चाहने प्रिया पनि अन्ततः पशुपुरको वातावरणमा पुग्दा प्रेम झैं उही पुरानो ढुकुर प्रेमको आदिम चित्र प्रस्तुत गर्छे ।

५.२.३ चालक

सम्पूर्ण यात्रीहरूलाई लिएर वैकुण्ठ जान लागेको बसलाई सञ्चालन गर्ने चालकको रूपमा उसको चरित्र प्रस्तुत छ । ऊ ह्याट लगाउँदा चालक र फुकाल्दा कन्डक्टर बन्दछ । बातैपिच्छे गुरुमन्त्र 'उत्तीसघोडा बत्तीसघोडा' प्रयोग गर्ने चालक एक अभिहस्य पात्रका

रूपमा देखा परे पनि भित्री तहमा भने सम्पूर्ण मानवचेतनाको सञ्चालक वा नियामकका रूपमा देखिन्छ । तर ऊ आफैं दिग्भ्रमित छ, आफ्नो कर्तव्यप्रति सचेत छैन जसको कारण वैकुण्ठ पुऱ्याउनु पर्ने यात्रीहरूलाई सोझै पशुपुरको नारकीय खाडलमा लगेर जाक्छ । यसबाट आजको मानव चेतना नै दिग्भ्रमित छ र मानिसलाई कुन दिशातिर डोऱ्याउनु पर्ने हो, त्यसतिर सचेत छैन भन्ने सङ्केत प्राप्त हुन्छ । त्यसैले आजको मानिस वैकुण्ठ पुग्ने रहर गर्दा गर्दै झन् दुर्नियतितिर भासिँदै गएको वास्तविकताबोध प्रस्तुत पात्रको चरित्रबाट हुन्छ ।

अगाडि आउने विभिन्न बस बिसौनीहरूका बारेमा अग्रिम सूचना दिने काम चालकले गरेको छ भने नाटकभरि बस हाँकेर नाटकका विविध घटनाहरू घट्ने परिस्थिति पनि सृजित गरिदिएको छ । यी विविध क्रियाकलापहरूका आधारमा संस्कृत नाटकहरूमा देखिने सूत्रधारको नवीकृत प्रयोगका रूपमा चालकलाई लिन सकिन्छ ।

५.२.४ खुसीराम

संस्कृत नाटकको विदूषक झैं हास्य पात्रका रूपमा खुसीराम आएको छ । तराइवासीहरूले बोल्ने नेपाली भाषा बोल्ने खुसीराम आफ्नो गोलभेंडे नाक कहिले लगाउने र कहिले फुकाल्ने गरेर जोकरी अभिनय गर्दै हँसाउने काम गर्छ । ऊ वैकुण्ठमा सर्कस कम्पनी खोल्न हिँडेको हो (पृ. ३७) ।

यसरी खुसीरामको चरित्र हल्का विदूषकको जस्तो देखिए पनि उसको हृदयमा गहिरो चोट छ भन्ने कुरा मनको बाघको प्रसङ्गबाट थाहा हुन्छ । खुसीराम भन्छ :

> मलाई एउटा ठूलो मान्छीले ज्यानसित मार्ने धम्की दिएको ! (पृ.६३)
> जीवनको प्रश्न छ ! नभागेपछि तो मारिदिन्छ, भागेपछि जिन्दा पनि रहन सक्छ ! (पृ.६३)

५.२.५ अन्य पात्रहरू

बाहिर आ-आफ्ना काम लिएर वैकुण्ठ हिँडेको स्पष्टीकरण दिने यी पात्रहरूका हृदयमा गहिरो पीडा, व्यथा र छटपटी छ । बाहिर प्रेम र मोज गर्न हिँडेकी पी.ए. भित्रबाट रक्सी खाएर मरणासन्न पारेर चुट्ने लोग्नेबाट बच्ने उपाय नै वैकुण्ठ यात्रा हो भन्ने कुरा थाहा हुन्छ । त्यस्तै बिस्कुट फ्याक्ट्री खोलेर वैकुण्ठवासीलाई बिस्कुट खान सिकाउन हिंडेको डकारमान अनुचित टेन्डर स्वीकार्नुपर्ने बाध्यताबाट पलायित छ ।

यस्तै जी.एम. भुलक्कड छ । डकारमान भीरु छ । कृष्णसँग अन्तर्वार्ता लिएर आर्टिकल बनाउन हिँडेको डेभिड विदेशी पत्रकार हो । चेमजोङ फ्लोरिङ एण्ड फर्निसिङ एक्सपर्ट हो (पृ.८०) ।

प्रस्तुत नाटकमा एक्कासी आक्रामक भएर देखिने हिप्पी युवक खल चरित्रका रूपमा आएको छ । नाटकभरि गीतारको झङ्कारद्वारा वातावरणलाई मनोरञ्जक पार्ने स्वाङ् रच्ने हिप्पीको आक्रामक गतिविधिले आजको विश्वमा टाउको उठाइरहेको आतङ्कवादको सम्झना गराउँछ । हिप्पीले सम्पूर्ण यात्रीहरूलाई अपहरण गरेर विदेशी बजारहरूमा बिक्री गरी पैसा कमाउने उद्देश्य लिएको छ । ऊ भन्छ :

> ...बसका तमाम भेडा र भेडीहरू, संसारमा आज पनि यस्ता देशहरू छन्
> जसले कामदारका रूपमा मानिस खरीद गर्छन्, मानिस ! तिनै देशहरूमा,
> मानिस खरीद हुने खुल्ला बजारहरूमा तिमीहरूलाई बिक्री गर्न लैजाने !
> ... ... अचेल मानिस एउटा यस्तो नगदे बाली भएको छ, जसको
> बिक्रीबाट क्याँटका क्याँट नोट ओहिरिन्छन् ...(पृ.११६)

यसले पुराना युगमा नोकर-चाकर खरीद बिक्री हुने प्रक्रिया झैं आज पनि मानिसको बिक्री भइरहेको तथ्य स्पष्ट पार्छ ।

मनको बाघ सम्पूर्ण यात्रीहरूको मन हो । यात्रीहरूको मनलाई एकीकृत गरेर मूर्त रूप दिइएको मनको बाघले सम्पूर्ण पात्रहरूका मानसिक छटपटी र व्यथाहरूलाई

देखाइदिएको छ । आदर्शबोधक शब्दहरू सुन्ना साथ हाहाहा गरेर तिनलाई हाँसोमा उडाइदिन्छ :

अनुचित – हा हा हा ! अन्याय – हा हा हा ! (पृ. ६२)

प्रकृतिपुरुष – हा हा हा ! नैसर्गिक घटना – हा हा हा ! (पृ. ६४)

आत्मिक प्रेम – हा हा हा ! निःस्वार्थ प्रेम – हा हा हा ! (पृ.६६)

यसरी आदर्शबोधक शब्द सुन्दैमा अट्टहास गर्ने बाघ सारा आदर्श खुर्केर प्रस्तुत गरिएको पात्र हो ।

आवाज पनि एउटा पात्र हो, तर त्यो केवल आवाजका रूपमा मात्र आएकाले अमूर्त छ । त्यो गौंडामा खानतलासी लिनका लागि नियुक्त कुनै कर्मचारीको आवाज हो । आवाजले भन्सारमा गरिने अविवेकपूर्ण व्यवहारलाई उदाङ्गो पारेको छ । यहाँ एक पोटली सतुवा 'सीज' हुन्छ (पृ.३७), गुलाफका चक्की र स्यानेटरी टबेल जफत गरिन्छ (पृ.२२), बम शब्द भएकाले एलबम जफत हुन्छ, यतिसम्म कि परिवर्तनकामी भएकाले मन समेत जफत गरिन्छ (पृ.३६) तर गीतारको पछिल्तिर जडिएको बन्दूकको सुइँको सम्म पनि पाउँदैन ।

यस प्रकार नाटकमा जीवनका सङ्गत असङ्गत पक्षबाट उपयुक्त पात्रहरू टिपेर तिनका कुण्ठा, छटपटी र व्यथाहरूलाई नयाँ ढाँचाबाट देखाउनुका साथै मानिसको खस्कँदो मूल्य र त्रासद परिणतिलाई स्पष्ट रेखाङ्कित गरिएको छ ।

५.३ द्वन्द्व-विधान

'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' नाटकमा द्वन्द्वको सृजना गर्ने पद्धति परम्पराभन्दा भिन्न किसिमको देखिन्छ । यसमा कुनै स्थानविशेष वा परिस्थितिविशेषमा द्वन्द्वको सृजना नगरेर खास परिस्थितिमा द्वन्द्वको सृजना गरिएको छ भने बीचैमा टुङ्गिएर नयाँ-नयाँ

परिस्थितिहरू सृजना गरी द्वन्द्वको सृजना गरिएको देखिन्छ ।

नाटकको सुरुमै प्रेम र प्रियाबीचको छेड-पेच, अन्यमनस्कता र आकर्षण-विकर्षणको द्वन्द्व सुरु हुन्छ । प्रेम आफ्ना उटपट्याङ गफको भुलभुलैया तथा वाक्चातुर्यद्वारा प्रियालाई आफूतिर तान्ने प्रयासमा लागेको देखिन्छ भने प्रेम जस्ता ठिटाहरूका आन्द्रा-भुँडी छामिसकेकी (पृ.५) प्रिया प्रेमको 'मोतीटारे दाउ' (पृ.१८) बाट प्रभावित नहुन प्रयासरत छ । प्रेम र प्रियाबीचको यो सङ्घर्ष नाटकको लगभग पूर्वार्द्धभरि रहन्छ र प्रेम र प्रियाबीचको प्रणयबन्धनबाट यो स्थिति समाप्त हुन्छ । उत्तरार्द्धको अन्त्यतिर पुनः अर्को द्वन्द्वको सृष्टि हिप्पीको आक्रमणबाट हुन्छ । हिप्पी सबै यात्रीहरूलाई विदेशमा लगेर बेच्न चाहन्छ भने उसका पछि लागेर जान कोही पनि चाहँदैनन् । यसरी सृजना भएको यात्रीहरूको हिप्पीसँगको सङ्घर्ष पनि प्रेमको चलाकीपूर्ण गतिविधिबाट समाप्त हुन्छ । यसका अतिरिक्त सबै पात्रहरू यात्राका क्रममा आएका विभिन्न बस बिसौनीका परिस्थितिहरूसँग सङ्घर्षरत छन् । हरेक बिसौनीहरूले यात्रीहरूलाई प्रभावित नपारी छोडेको छैन । अन्त्यको पशुपुरको वातावरणले यसको पराकाष्ठालाई देखाउँछ । यस्तै पात्रहरू आफ्नै पीडा, छटपटी र सन्त्राससँग पनि द्वन्द्वरत छन् ।

यस प्रकार प्रस्तुत नाटकको द्वन्द्वविधान पनि विशिष्ट बन्न पुगेको छ । परिवेश अनुसार स्वतःस्फूर्त रूपमा द्वन्द्वको सृजना भएर समाप्त पनि भएको छ । यसै गरी पात्र-पात्रबीचको बाह्य द्वन्द्व, पात्रको मनःस्थितिसँगको आन्तरिक द्वन्द्व र पात्र र परिवेशबीचको द्वन्द्व समेतको आयोजना प्रस्तुत नाटकमा भएको छ ।

५.४ सम्वाद-योजना

सम्वाद-प्रयोगका दृष्टिले 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' विशिष्ट छ । तुकबन्दीयुक्त र अनुप्रासमय ठट्यौलो सम्वादद्वारा जीवनका कतिपय असङ्गत पक्षहरूलाई व्यञ्जित गरेको छ । त्यसैले सम्वाद व्यञ्जनामूलक बनेको छ । पात्रहरू आफ्ना स्तर र मानसिकता अनुरूपका सम्वादहरू बोल्दछन् । नाटकको प्रमुख पात्र प्रेम तुकबन्दीयुक्त र उटपट्याङ सम्वादहरू प्रयोग

गर्छ भने आफ्नो बौद्धिक स्तर अनुरूप स्तरीय र गहन सम्वादहरू पनि प्रयोग गर्छ । प्रियाको सम्वादमा ठेट शब्दको पुट अधिक मात्रामा पाइन्छ । यस्तै उखान र टुक्काहरूको पनि यथास्थान प्रयोग प्रियाका बोलीहरूमा भेटिन्छ । खुसीरामको सम्वादमा तराइवासीहरूको सिकारु नेपाली भाषा पाइन्छ । तुकबन्दीयुक्त पदावलीहरूको प्रयोग पनि यदाकदा भएको पाइन्छ । प्रस्तुत नाटकमा कथानकलाई गति दिनका लागि सम्वादको सशक्त भूमिका रहेको छ । कार्यव्यापारभन्दा पनि सम्वादको बढी उपयोग यस नाटकमा भएको देखिन्छ । प्रेम र प्रियाबीचका कुराकानीबाट प्रेम र प्रेमाबीचको प्रणय-कथा र प्रियाको अतीत स्पष्ट हुन्छ भने यी अवान्तर कथाहरूका माध्यमबाट प्रेम र प्रियाको आन्तरिक पहिचान प्रस्तुत भएको छ । सम्वादका माध्यमबाट यहाँका सम्पूर्ण पात्रहरूको आन्तरिक चिनारी प्राप्त हुन्छ । यसरी सम्वादका माध्यमबाट पात्रहरूको आन्तरिक पहिचान प्राप्त हुनाका साथै पूर्व घटनाहरूलाई सूचित गर्दै विषयवस्तुमा गत्यात्मकता र तीव्रताका साथै वस्तुको संरचनालाई सघन तुल्याउन प्रस्तुत नाटकको सम्वाद योजना सफल र सशक्त देखिन्छ ।

५.५ विचार

नाटककारकै भनाइमा वैकुण्ठ एउटा सुख-सुविधाको प्रतीक हो ।[४८] अतः यस नाटकका सम्पूर्ण पात्रहरू त्यही सुख सुविधाको प्राप्तिका लागि अन्धो गुफा, निन्द्रानगर, कल्पनालोक आदि जीवनका उकाली ओरालीहरू काट्दै वैकुण्ठ जाने तरखरमा लागेका छन् । उनीहरूमा वैकुण्ठ पुग्ने रहर र कुतकुती छ । यही रहर र कुतकुती मेट्ने अभिप्रायले हिंडेका यी वैकुण्ठ यात्रीहरू पत्तै नपाई पशुपुरको वातावरणमा पुगेर भद्रगोल हुन पुग्छन् । नाटककारको भनाइ छ – "वैकुण्ठको यात्रा सुख-सुविधापूर्ण कुनै पनि ठाउँमा जाने लोभ र त्यस्तो यात्रा हुन सक्छ । ... ... सुख सुविधाको खोजीमा स्वदेशबाट प्रवासित हुनेहरूमध्ये बहुसंख्यकको स्थिति भित्रभित्रै त्रासद भएको पाइन्छ । प्रस्तुत नाटक 'वैकुण्ठ

[४८] मोहनराज शर्मा, वैकुण्ठ एक्सप्रेसको भूमिका (काठमाडौं : वाणी प्रकाशन, २०४२)

एक्सप्रेस' का यात्रीहरूको त्रासद स्थितिले यसैतर्फ सङ्केत गर्छ ।"[४९] वास्तवमा 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' का यात्रीहरू सबै आ-आफ्नै प्रकारका गथासा र बाध्यताहरूमा अल्झेका छन्, जसबाट मुक्ति पाउने आकांक्षा नै यिनको वैकुण्ठ यात्राको कारण रहेको छ । यति मात्र होइन आजको विश्वमै प्रतिकूल रूपमा विज्ञानको आविष्कारका साथै विगत विश्वयुद्धहरू र आगामी विश्वयुद्धका सम्भावनाहरू र पदे पदे बम विस्फोटनका शङ्का बोकेर बाँच्नु पर्ने मान्छेको यस विवशता र बाध्यताको कारणबाट आजको मान्छे वैकुण्ठको खोजीमा छ । त्यसैले नाटककार शर्माको भनाइ छ – "मानिस मूलतः दुई किसिमका त्रासदीको अनुभव गर्छ । पहिलो हो प्राकृतिक विभीषिका र दोस्रो मानव निर्मित युद्धको त्रासदी । यीमध्ये सबैभन्दा घातक त्रासदी मानवले बनाएकै त्रासदी हुन्छ । किनकि प्राकृतिक त्रासदीको प्रभाव मेटिँदै जान्छ तर मानव निर्मित त्रासदी बढी दूरगामी हुन्छ । अतः वैकुण्ठ पनि र त्रासदी पनि खोज्ने मानिस नै भएकाले मानिसको कथा यस नाटकमा टिपिएको छ ।"[५०]

यसरी आजको मान्छे जति सुख सुविधाको उच्चतम चुचुरोमा पुग्न अग्रसर हुँदै जान्छ उति उति उसलाई भित्र-भित्रै दुर्नियतिको किराले कुटुकुटु खाइरहेको छ । मानिस यसबारे अज्ञ छ र थाहै नपाई झन् झन् दुरवस्थातिर गइरहेको छ । जीवनको यही विसङ्गति, जटिलता र दुर्नियतिलाई यस नाटकले प्रस्तुत गरेको छ ।

नाटकको उद्देश्यका बारेमा नाटककारको भनाइ छ – "म साहित्यकारका रूपमा केही जान्दछु भने यो संसारमा मैले जानेको कुरा मानिस हो । म मानिसलाई चिन्न चाहन्छु । मानिसहरूको समूहलाई समाज भनिन्छ । मेरा सन्दर्भमा नेपाल एउटा समाज हो । मानिसहरूको समाज । मेरो प्रयास मानवीय आचार, जीवन र ढल्काइलाई टिप्ने हो ।"[५१] नाटकको अध्ययनबाट पनि यही कुरो स्पष्ट हुन्छ । नाटकमा विभिन्न पात्रहरूको सृजनाबाट सिङ्गो समाजको सृजना गरिएको छ । यी विभिन्न पात्रहरू र समाजका विविध

---

[४९] ऐजन

[५०] त्रि.वि.के.पुस्तकालयद्वारा आयोजित बधाइ कार्यक्रममा शर्माको प्रत्युत्तर भाषणबाट ।

[५१] ऐजन

विसङ्गतिमूलक घटनाहरूको प्रस्तुतिका माध्यमबाट आजको सिङ्गो मानव जीवनको यथार्थ चित्रण नै नाटकको उद्देश्य रहेको बुझिन्छ ।

५.६ पर्यावरण

'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' नाटकको कथावस्तु कुनै पनि स्थान र समयभित्र आबद्ध छैन । खुसीराम र चालकबीचको कुराकानीबाट समय चाहिँ पौने सात बजे हो भन्ने थाहा पाइन्छ, तर त्यो पनि कतिबेलाको हो निश्चित छैन । स्थानका बारेमा भने केही उल्लेख नभए पनि यदा-कदा नेपालकै कतिपय स्थानका बारेमा चर्चा भएबाट नाटकको पर्यावरण नेपाली जनजीवनसँग सम्बद्ध छ भन्न सकिन्छ । स्थान र समयको निर्देश नगरेर नाटकको विषयलाई सार्वभौमिक र सार्वकालिक बनाउने प्रयास गरिएको बुझिन्छ । नाटकभित्र भने गौंडा खानतलासीदेखि लिएर पशुपुरसम्मको परिवेश चित्रित छ । एकातिर यात्रीहरूलाई बोकेर यात्रा गरिरहेको बस र अर्कोतिर एउटा गोलाकार वृत्त भएको मञ्च सज्जाभित्र विविध विसौनीहरू समेत आएका छन् । नाटकमा आएको परिवेशले नाटकलाई आद्यन्त रूपमा सृङ्खलित तुल्याएको छ । परिवेशका रूपमा आएका बस-बिसौनीहरूले नाटकलाई शृङ्खलित तुल्याउनुका साथै पात्रहरूलाई समेत कुनै न कुनै रूपमा प्रभावित पारेका छन् । 'अन्धो गुफा' ले पात्रहरूका मनको छटछटीलाई देखाइदिएको छ भने 'निन्द्रा नगरी' ले पात्रहरूका नैतिक अनैतिक मनोवृत्तिहरूलाई उदाङ्गो पारेको छ । 'कल्पनालोक' को वातावरणले पात्रहरूका भविष्यसम्बन्धी सोचाइलाई प्रकट गरेको छ भने 'लीला नगरी' मा हरेक पात्र एक न एक लीलामा संलग्न हुन बाध्य तुल्याएको छ । पशुपुरले सबै पात्रहरूलाई पशु बनाएर मानिसमा रहेको पाशविक एवं ध्वंशात्मक मनोवृत्तिलाई प्रत्यक्ष देखाइदिएको छ । यसरी पात्रहरूको चरित्रमाथि परिवेशको नियन्त्रण रहेको हुनाले प्रस्तुत नाटक परिवेशप्रधान हुन पुगेको छ ।

५.७ शैली–शिल्प

'जेमन्त' झैं 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' पनि दुई भागमा संरचित छ । नाटकको पहिलो भाग 'आरम्भ' र 'मध्य' अनि दोस्रो भाग 'फेरि आरम्भ' र 'समाप्त' अन्तर्गत वर्गीकृत छ । बीचमा एक पटक पट परिवर्तन गरेर दुई दृश्यको विधान गरिएको भए पनि दृश्य चाहिँ परिवर्तित भएको देखिँदैन । अर्थात् एउटै मञ्च सज्जाभित्र नाटकका सम्पूर्ण कार्यव्यापारहरू सञ्चालित छन् । यसरी नाटकका यी दुई खण्डहरूलाई कुनै दृश्यका रूपमा विभाजित गरिएको नदेखिए पनि कथावस्तुको संरचना विभिन्न दृश्यांशका रूपमा आएको छ । मिनी बसले यात्राका क्रममा पार गरेका बिसौनीहरू एक एक दृश्य अड्डानका रूपमा आएका छन् । त्यसैले कथावस्तुलाई टुक्रा-टुक्रा पारेर दृश्यांशका रूपमा प्रस्तुत गर्ने मोहनराज शर्माको शैली यस नाटकमा पनि प्रयोग भएको देखिन्छ ।

नाटकमा दृश्य घटनाका अतिरिक्त सूच्य कथालाई परावर्तन वा पूर्वदीप्ति प्रणालीबाट प्रस्तुत गरिएको छ । प्रेम र प्रेमा बीचको कथा र प्रियाको जीवन कहानी सूच्य रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । जसबाट विषयवस्तुको आयाम व्यापक भएर पनि नाटक संक्षिप्त र सघन बनेको देखिन्छ । यसमा स्वैरकाल्पनिक घटनाहरूको संयोजन र प्रतीकहरूको प्रयोग पाइन्छ । विभिन्न बिसौनीका प्रसङ्गहरू स्वैरकाल्पनिक छन् भने वैकुण्ठ, मिनी बस, चालक आदि प्रतीकात्मक छन् । यसरी यथार्थ जगत्मा घट्न असम्भव स्वैरकाल्पनिक घटनाको आयोजना र प्रतीकहरूको प्रयोगबाट विसङ्गतिमय जीवनको यथार्थलाई साङ्केतिक रूपमा प्रस्तुत गर्न प्रस्तुत नाटक सफल देखिन्छ । नाटक दिक्-काल विशिष्टको सीमाबाट मुक्त भएकाले नाटकले ग्रहण गरेको कथावस्तु यति समयभित्रको भनेर भन्न नसकिने देखिन्छ भने स्थान विशिष्टका सीमाबाट मुक्त हुनाले नाटकले विश्वजनीन अभिव्यक्ति पाएको छ ।

नाटकको शीर्षक संशयपूर्ण भएकाले नाटकले आरम्भदेखि नै उत्सुकताको स्थिति सिर्जेको छ । बीचबीचमा आएका अनेकौं प्रसङ्गहरूले नयाँ उत्सुकताहरू सृजना गरेर दर्शकमा संशयको उद्बोधन गरिदिन्छन् जसले गर्दा नाटक आद्यन्त कुतूहलयुक्त बनेको छ ।

'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' को भाषाशैली बोलचालको सरल गद्यात्मक भएर पनि अनुप्रासमय, व्यञ्जनात्मक र ठट्यौलीले युक्त छ । झर्रा, तत्सम र आगन्तुक शब्दहरूको समुचित उपयोग र निपात तथा उखान टुक्काहरूको सन्तुलित प्रयोगले गर्दा भाषा सरस र प्रवाहमय पनि बनेको छ । प्रेमको भाषामा ठट्यौलोपनको पुट अधिक मात्रामा पाइने हुँदा उसले प्रयोग गर्ने भाषा ठट्टाको नजिक देखिन्छ भने प्रियाको भाषामा झर्रा शब्दहरूको अधिक मात्रामा उपयोग भएको देखिन्छ । चालक, डकारमान, सेरचन थेगोयुक्त भाषा प्रयोग गर्दछन् । यसका साथै यस नाटकमा निरर्थक कुराकानीहरूको पनि प्रयोग भएको छ भने लठ्ब्रो बोली र गीतारको झङ्कारबाट कुराहरू सम्प्रेषित गर्ने समेत प्रयास भएको छ ।

५.८ अभिनेयता

अपेक्षाकृत रूपमा विस्तृत रङ्गमञ्चको अपेक्षा गर्ने यस नाटकको मञ्चनका लागि सत्र जना पात्रहरू बस्ने सीट र बीचमा ओहोर-दोहोर गर्ने बाटो समेत भएको मिनी बस र त्यस बाहिर ती सबै पात्रहरू रङ्मङिन मिल्ने गोलाकार वृत्तको समेत अपेक्षा रहन्छ, जसले गर्दा नाटकको मञ्चनलाई केही अप्ठ्यारो पार्ने देखिन्छ । मञ्चनका लागि वाञ्छित अन्य प्रावधानहरू भने नाटकले पूरा गरेको छ । दृश्यहरू परिवर्तन गरिरहन नपर्ने, पात्रहरूका बीचका छोटा र सरल सम्वादहरूको आयोजना, अभिनयमा जटिलता नरहनु र नाटकभरि 'अब के होला !' को उत्सुकताले दर्शकहरूलाई आद्यन्त रूपमा बाँधिराख्न सक्नु जस्ता यस नाटकका मञ्चन पक्षका गुणहरू हुन् । अतः मञ्चको समस्याबाहेक अन्य दृष्टिकोणबाट नाटक अभिनेय नै रहेको छ ।

छैटौं अध्याय

उपसंहार

६. छैटौं अध्याय : उपसंहार

नेपाली नाट्य परम्पराको प्रयोगवादी नाट्य धाराभित्रका महत्त्वपूर्ण नाट्यकृतिका रूपमा शर्माका नाटकहरू देखा पर्दछन् । विषयवस्तु, चरित्राङ्कन, शैली आदिका कोणबाट नवीनता प्रस्तुत गर्ने शर्माका नाटकले परम्परित प्रविधिभन्दा भिन्न बाटो लिएका छन् ।

शर्माका तीनैवटा नाटकले कुनै एउटा विशिष्ट समाज वा क्षेत्रलाई मात्र नलिई जीवनका यावत् पक्षलाई नै विषयवस्तुका रूपमा लिएको देखिन्छ । शर्माका नाटकमा सामाजिक समस्या छ, तर त्यहाँ व्यक्ति-विशेष वा समाज विशेषका समस्यामा मात्र सीमित नभई सिङ्गो मानव समाजकै समस्या प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकलाई अङ्क र दृश्यमा विभाजित नगरेर पूर्वार्द्ध र उत्तरार्द्धका रूपमा प्रस्तुत गर्नुका साथै कथावस्तुलाई दृश्यांशका रूपमा टुक्रा टुक्रा पारेर प्रस्तुत गरिएको छ । घटनाको समय विशेष र स्थान विशेष निर्देशित नगरेर नाटकले विश्व व्यापकता अँगालेको छ ।

शर्माका नाटकमा जीवनका विविध पाटाहरूबाट चरित्रहरू लिइएको छ । शर्माका नाटकमा स्थिर र गतिशील, जड र चेतन, सजीव र निर्जीव सबै प्रकारका चरित्रलाई चित्रित गरिएको छ । नामधारी विशिष्ट चरित्रका साथै पद वा समूहबोधक नामले अभिहित प्रतिनिधिमूलक चरित्रहरू पनि शर्माका नाटकमा देखिन्छन् । नायक वा खलनायकको कृत्रिम आयोजनाभन्दा मानिसभित्र स्वभावतः देखिने सत् र असत् दुवै पन शर्माका सबै पात्रमा पाइन्छ ।

नाटकभित्र परिस्थिति र परिवेश अनुसार बीच बीचमै नयाँ नयाँ द्वन्द्वहरू उपस्थापित हुँदै जाने र प्रसङ्गान्तर हुँदा स्वतः हराउँदै जाने प्रक्रिया शर्माका नाटकहरूमा पाइन्छ । शर्माका नाटकहरूमा व्यक्तिका विचारहरू बीचको वैचारिक द्वन्द्व, पात्रका आन्तरिक मनःस्थिति बीचको मानसिक द्वन्द्व र व्यक्ति व्यक्ति बीचको बाह्य द्वन्द्वभन्दा पनि पात्र र परिस्थितिबीचको तथा मानवीय अस्मिता र युग-प्रवाहका बीचको द्वन्द्व प्रबल रूपमा देखिन्छ ।

भाषिक प्रयोग पात्र अनुरूपको छ । यसले गर्दा नाटकमा प्रयुक्त भाषा स्वाभाविक छ । शिष्ट, काव्यात्मक र पाण्डित्यपूर्ण भाषाको प्रयोगभन्दा सामान्य जनस्तरको र अझ उटपट्याङ खालको मनोरञ्जनात्मक भाषाको प्रयोग शर्माको भाषागत वैशिष्ट्य हो । प्रसङ्ग र पात्रको स्तर अनुरूप आगन्तुक, तत्सम र झर्रा शब्दहरूको समुचित प्रयोग शर्माका नाटकमा पाइन्छ । अनुप्रासमय भाषिक प्रयोगका साथै निरर्थक तुकबन्दीयुक्त पदावली (नन्सेन्स भर्स) को प्रयोग पनि शर्माले आफ्ना नाटकमा गरेका छन् । विदेशी जिब्रोले उच्चारण गर्ने नेपाली भाषा पनि ज्यादै स्वाभाविक देखिन्छ ।

शर्माका नाटकहरूको सम्वाद शैली पनि पर्याप्त ठट्यौलो र मनोरञ्जक देखिन्छ । यथा प्रसङ्ग अनुप्रासात्मक, तुकबन्दीयुक्त, गम्भीर तथा उखान टुक्का र थेगोले भरिएका सम्वादहरूको प्रयोगले शर्माका नाटकहरूको सम्वाद शैली विशिष्ट बनेको छ । यसरी सामान्य जनस्तरको भएर पनि पर्याप्त विचारोत्तेजक र प्रभावकारी सम्वाद योजना शर्माका नाटकहरूको सम्वादगत वैशिष्ट्य बनेको छ । पात्रका चरित्रलाई उद्घाटित गर्न र कथावस्तुलाई अगाडि बढाउन सम्वाद सक्षम देखिन्छ । पूर्व प्रसङ्गलाई प्रस्तुत गरेर नाटकको संरचना सघन तुल्याउन सक्षम शर्माको सम्वाद शैली सशक्त देखिन्छ ।

शर्माका नाटकहरू स्वैरकाल्पनिक छन् । यथार्थ जीवनमा नघट्ने घटना, पात्र, परिस्थिति र कथा प्रवाह वास्तविक जीवनसँग मेल नखाने छन् । त्यसैले ती स्वैरकाल्पनिक छन् । यी स्वैरकाल्पनिक पात्र, परिवेश र घटना प्रवाहको उद्देश्य मनोरञ्जन दिने नभएर यथार्थको सटीक रूपमा उद्घाटन गर्ने भएकाले स्वैरकल्पना शर्माका नाटकको प्रमुख नाट्य शैली बन्न पुगेको छ । यसका साथै प्रतीकहरूको पर्याप्त मात्रामा प्रयोग गर्नुका साथै भावनिरपेक्षताको पनि प्रयोग शर्माका नाटकहरूमा पाइन्छ ।

निष्कर्षमा आधुनिक पाश्चात्य नाटककारका नाट्य शिल्प, विश्व साहित्यमा भएका विविध प्रयोग र नाट्य परिपाटीबाट पर्याप्त प्रेरणा र प्रभाव ग्रहण गरेर पनि शर्माले आफ्नो नाट्य-शिल्पलाई भिन्न र विशिष्ट तुल्याएका छन् । स्वैरकल्पना, प्रतीक र व्यङ्ग्यका माध्यमबाट सामाजिक, परम्परागत, राजनैतिक अव्यवस्था र व्यापक युगबोधको प्रकटीकरण गर्दै अस्तित्ववादी – विसङ्गतिवादी जीवन दर्शनका आलोकबाट मानव जीवनको बहुआयामिक व्याख्या र विश्लेषण प्रस्तुत गर्नु नै आधुनिक नेपाली नाट्य परम्परामा शर्माको मूलभूत योगदान हो ।

परिशिष्ट

परिशिष्ट - १

मोहनराज शर्माको संक्षिप्त परिचय

१. नाम :

प्रचलित नाम : मोहनराज शर्मा/मोराश

न्वारनको नाम : तुलसीप्रसाद शर्मा

२. थर : ढकाल

३. जन्म :

स्थान : धर्मस्थली, काठमाडौं

साल : वि.सं. १९९७

४. माता-पिता :

पिता : स्व. रुद्रप्रसाद शर्मा

माता : श्रीमती तारादेवी

५. प्रवास : २००१ देखि २०२४ सम्म बनारस प्रवास

६. विवाह : वि.सं. २०१३

७. पत्नी : श्रीराम शर्मा नेपालकी पुत्री उमादेवी शर्मा

८. सन्तान : ५ छोरा र १ छोरी

९. शिक्षा :

प्राथमिक शिक्षा : वि.सं.२००२ बाट सुरु (रुइया सं.पाठशाला, बनारस)

म्याट्रिक : वि.सं. २०१० (काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, बनारस)

आई.ए. : वि.सं.२०१२ (एङ्लो बङ्गाली कलेज, बनारस)

बी.ए. : वि.सं. २०१४ (काशी हिन्दू विश्वविद्यालय)

एम.ए. (इतिहास) : वि.सं. २०१६ (काशी हिन्दू विश्वविद्यालय)

एम.ए. (नेपाली) : वि.सं. २०२३ (त्रि.वि.बाट, व्यक्तिगत रूपमा)

संस्कृत तर्फ मध्यमा : वि.सं. २०१३ (काशी हिन्दू विश्वविद्यालय)

१०. सेवा आरम्भ :

वि.सं. २०२५ मा मेची महाविद्यालय झापामा उपप्राध्यापकबाट

हाल त्रि.वि. नेपाली केन्द्रीय शिक्षण विभागमा सहप्राध्यापक

११. लेखन आरम्भ :

सन् १९५९, 'बिलू' निबन्धबाट

१२. पुरस्कार/सम्मान :

मैनाली कथा पुरस्कार (२०४०)

मदन पुरस्कार (२०४२)

त्रि.वि.दीर्घ सेवा पदक (२०४४)

१३. पुस्तकाकार कृतिहरू :

१. च्याँखे धर्ना (२०२४)

२. नेपालीका केही आधुनिक साहित्यकार (२०२६)

३. शब्द रचना र वर्ण-विन्यास (२०३१)

४. नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास (२०३४) सहलेखन

५. कथाको विकास प्रक्रिया (२०३५)

६. इन्टभ्यू स्पेशलिष्ट मि.झप्पू सिं (डबल एम.ए.) (२०३८)

७. शब्दरचना र वर्णविन्यास (२०..) भाषावैज्ञानिक पद्धति

८. कोर्रा (२०४०)

९. पुछारको पातो (२०४०)

१०. नेपालीका केही आधुनिक साहित्यकार (२०४०)

११. जेमन्त/यमा (२०४१)

१२. वैकुण्ठ एक्सप्रेस (२०४२)

१४. सम्पादित कृतिहरू :

१. मायाविनी सर्सी (२०२४)

२. नवरस (२०२५)

३. आकाश बोल्छ (२०२५)

४. छाँगासँग कुरा (२०२६)

५. त्रिभुवन विश्वविद्यालयका नेपाली विषय-शिक्षकहरूको प्रथम राष्ट्रिय अधिवेशन (२०३५)

६. समसामयिक साझा कथा (२०४१)

परिशिष्ट : २

मोहनराज शर्माका फुटकर रचनाहरूको सूची

क्र.सं	रचनाको शीर्षक	विधा	पत्रिका	वर्ष/अङ्क	प्रकाशित मिति
१	अछापे विद्यालयका सामान्य लिङ्गी जन्तु	निबन्ध	युगज्ञान	१/१	२०२६ असोज १४
२	राँगालोचक	,,	,,	१/२	२०२६ असोज २१
३	ठुटे भण्डा	,,	,,	१/३	२०२६ असोज २८
४	बेपारे टाइफाइड	,,	,,	१/४	२०२६ कार्तिक १२
५	आयोग (यो)	,,	,,	१/५	२०२६ कार्तिक १९
६	दीपावलीका पटखा	,,	,,	१/६	२०२६ मङसिर ३
७	दुई जिब्रे	,,	,,	१/७	२०२६ मङसिर १०
८	कृत्रिम वन-जन्तु	,,	,,	१/८	२०२६ मङसिर १७
९	काने गफ	,,	,,	१/९	२०२६ पुस ८
१०	रेडिमेड रेडिमेड !	,,	,,	१/१४	२०२६ माघ २८
११	चुनाउको घोडा	,,	,,	१/२०	२०२६ चैत २५
१२	माडर्न कुम्भकर्ण	,,	,,	१/२१	२०२७ वैशाख १
१३	२०२७सालको उब्जा कुहिएको परीक्षाफल	,,	,,	१/३१	२०२७ असार ३०
१४	भाले बास्यो	,,	,,	१/३२	२०२७ साउन ६
१५	मुक्ति आन्दोलन	,,	,,	१/३३	२०२७ साउन १३
१६	रापसीय...	,,	,,	१/३४	२०२७ साउन २०
१७	प्रतिनिधि वा निधिप्रति	,,	,,	१/३५	२०२७ साउन २७
१८	७ पण्डित ७ बुद्धि = १ चोर	,,	,,	१/३६	२०२७ भदौ २
१९	माटो खाए माटो होइन्छ	,,	,,	१/३८	२०२७ भदौ १६
२०	मानिस चिन्ने औजार	,,	,,	१/३९	२०२७ भदौ २३

क.सं	रचनाको शीर्षक	विधा	पत्रिका	वर्ष/अङ्क	प्रकाशित मिति
२१	के काठमाडौं सानो छ ?	"	युगज्ञान	१/४०	२०२७ भदौ ३०
२२	खबरकागत कि रबरकागत ?	"	"	२/१	२०२७ असौज ६
२३	दशैंको रावण - १	"	"	२/२	२०२७ असौज १३
२४	दशैंको रावण - २	"	"	२/३	२०२७ कार्तिक ४
२५	दशैंको रावण - ३	"	"	२/४	२०२७ कार्तिक ११
२६	वाणिज्य वार्ता	"	"	२/५	२०२७ कार्तिक १८
२७	बहुला हात्ती	"	"	२/६	२०२७ कार्तिक २५
२८	रमिते पोका	"	"	२/१०	२०२७ मङसिर २३
२९	दानो बाच्छो लिलामे साइकल	"	"	२/१३	२०२७ माघ १३
३०	चुनाउ इजिल्टु जाँच	"	"	२/१४	२०२७ माघ २०
३१	प्रवासित योद्धा	"	"	२/१५	२०२७ माघ २८
३२	तन्नेरी प्रजातन्त्र	"	"	२/१६	२०२७ फागुन ५
३३	गद्य-पद्य शिरोमणि	"	"	२/१८	२०२७ फागुन १९
३४	भारे भुरे ढाँट ढुँट - १	"	"	२/१९	२०२७ फागुन २६
३५	भारे भुरे ढाँट ढुँट - २	"	"	२/२०	२०२७ चैत ४
३६	तालाबन्दी	"	"	२/२२	२०२७ चैत १८
३७	हिज मास्टर्स भ्वायसका फून रिकाट-१	"	"	२/२३	२०२७ चैत २५
३८	हिज मास्टर्स भ्वायसका फून रिकाट-२	"	"	२/२४	२०२८ वैशाख १
३९	चुचिलजी	"	"	२/२५	२०२८ वैशाख ८
४०	चुनाउ याम	"	"	२/३४	२०२८ असार ९
४१	खाने र देखाउने दाँत	"	"	२/३५	२०२८ असार १६
४२	महादान ग्रेसदाना	"	"	२/२६	२०२८ असार २३

क.सं	रचनाको शीर्षक	विधा	पत्रिका	वर्ष/अङ्क	प्रकाशित मिति
४३	हावा बहादुर	„	युगज्ञान	२/३०	२०२८ कार्तिक १८
४४	दूध होइन एक अम्खोरा पानी	„	„	२/३८	२०२८ साउन ५
४५	हाम्रो माग पूरा होस् बाटो वाटरप्रुफ होस्	„	„	२/३९	२०२८ साउन १२
४६	भाषणबाजी, नाराबाजी, पर्चाबाजी	„	„	२/४०	२०२८ साउन १९
४७	राजनैतिक साउँ अक्षर क - कक्टेल्यै नमः	„	„	२/४१	२०२८ साउन २६
४८	मिनी नारी मिनी सारी	„	„	२/४२	२०२८ भदौ ४
४९	व्यवसायको ग्यारेन्टी - १	„	„	२/४३	२०२८ भदौ ९
५०	व्यवसायको ग्यारेन्टी - २	„	„	२/४४	२०२८ भदौ १६
५१	ख-खबर कागतको खराउ	„	„	२/४५	२०२८ भदौ २३
५२	मेड इन नेपाल	„	„	२/४६	२०२८ भदौ ३०
५३	दशैं काजी दशैं पाजी	„	„	३/१	२०२८ असोज ६
५४	चहाडको बहाड बहाडको पहाड	„	„	३/२	२०२८ असोज २०
५५	लक्ष्मीपूजा : देउसी रे	„	„	३/३	२०२८ असोज २७
५६	ग गणपूरक वा गनपूरा	„	„	३/५	२०२८ कार्तिक १०
५७	भातको मात	„	„	३/६	२०२८ कार्तिक १७
५८	फनालोको मान्छे	„	„	३/७	२०२८ कार्तिक २४
५९	घ-घातप्रति-घात घात-प्रतिघात	„	„	३/८	२०२८ मङ्सीर १
६०	आधुनिक ज.ब.रा.	„	„	३/९	२०२८ मङ्सीर ८
६१	मन (तरी) र (भर) मन	„	„	३/१०	२०२८ मङ्सीर १५
६२	आ.श.होइन वा.सं.	„	„	३/११	२०२८ मङ्सीर २२

क.सं	रचनाको शीर्षक	विधा	पत्रिका	वर्ष/अङ्क	प्रकाशित मिति
६३	माष्टर मिस्कट - १	”	”	३/१५	२०२८ पुष २१
६४	माष्टर मिस्कट - २	”	”	३/१६	२०२८ पुष २८
६५	चिप्ले कुरा	”	”	३/१७	२०२८ माघ ५
६६	कन्याउनु अनि कन्याउनु	”	”	३/१८	२०२८ माघ १२
६७	दुई छाके	”	”	३/२८	२०२८ चैत २३
६८	नववर्ष थ्री चियर्स	”	”	३/२९	२०२९ वैशाख १
६९	पाठशाला वा पाठाशाला	”	”	३/३०	२०२९ वैशाख ७
७०	बाघे भोडा भोडे बाघ - १	”	”	३/३१	२०२९ वैशाख १४
७१	बाघे भोडा भोडे बाघ - २	”	”	३/३२	२०२९ वैशाख २१
७२	हाइजाइक नेपाली टाइप	”	”	३/३३	२०२९ वैशाख २८
७३	ढाट मार्ग	”	”	३/३४	२०२९ जेठ ४
७४	नक्कली मुजूर	”	”	३/३५	२०२९ जेठ ११
७५	चमेरे नीति - १	”	”	३/३६	२०२९ जेठ १८
७६	चमेरे नीति - २	”	”	३/३७	२०२९ जेठ २५
७७	चमेरे नीति - ३	”	”	३/३८	२०२९ असार १
७८	चमेरे नीति - ४	”	”	३/३९	२०२९ असार ८
७९	भोलिवाद	”	”	३/४३	२०२९ साउन ४
८०	नेपाल सुकी - १	”	”	३/४४	२०२९ साउन ११
८१	नेपाल सुकी - २	”	”	३/४५	२०२९ साउन १८
८२	कुरो/काम	”	”	३/४६	२०२९ साउन २५
८३	नगर घुम्दा लाखेहरू	”	”	३/४७	२०२९ भदौ १
८४	हुट्टिट्याउँ	”	”	३/४८	२०२९ भदौ ८
८५	जोख्ने मेशीन	”	”	३/५०	२०२९ भदौ २२

क्र.सं	रचनाको शीर्षक	विधा	पत्रिका	वर्ष/अङ्क	प्रकाशित मिति
८६	प्र-पञ्च	„	युगज्ञान	३/५१	२०२९ भदौ २८
८७	कन्याउने समिति	„	„	४/१	२०२९ असोज ४
८८	यी पनि अन्धै हुन्	„	„	४/२	२०२९ असोज ११
८९	सर्वतन्त्र स्वतन्त्र नेपाली	„	„	४/३	२०२९ असोज १८
९०	बोके अपील	„	„	४/४	२०२९ असोज २५
९१	हावा कुराइ	„	„	४/८	२०२९ कार्तिक २५
९२	नौलो रमिता	„	„	४/९	२०२९ कार्तिक ३०
९३	एन्टी बेकारिक्स	„	„	४/१०	२०२९ मङसिर ७
९४	खाम बम	„	„	४/११	२०२९ मङसिर १४
९५	जोतिष मन्त्रालय - १	„	„	४/१२	२०२९ मङसिर २१
९६	जोतिष मन्त्रालय - २	„	„	४/१३	२०२९ मङसिर २८
९७	कर्तव्य अर्थात् निभाउने कुरो	„	„	४/१७	२०२९ पुष २७
९८	बदख्वाइं	„	„	४/१८	२०२९ माघ ४
९९	परीक्षा ऋतु	„	„	४/२०	२०२९ माघ १८
१००	ङ - ड्यार्र ड्डर्र	„	„	४/२१	२०२९ माघ २५
१०१	बोको बनाउने कला	„	„	४/२२	२०२९ फागुन ३
१०२	फागुन ७	„	„	४/२४	२०२९ फागुन १०
१०३	स्वदेशी सुपर सोनिक जेट : मुगो	„	„	४/२५	२०२९ फागुन १७
१०४	हिप्पी रात्रि	„	„	४/२६	२०२९ फागुन २४
१०५	दुई नसीहत	„	„	४/२७	२०२९ चैत १
१०६	चक्रपथ	„	„	४/२९	२०२९ चैत १५
१०७	लुडो महान - १	„	„	४/३०	२०२९ चैत २२

क.सं	रचनाको शीर्षक	विधा	पत्रिका	वर्ष/अङ्क	प्रकाशित मिति
१०८	लुडो महान - २	"	युगज्ञान	४/३१	२०३० नववर्षाङ्क
१०९	अफिस सुन्दरीले लेखका केही पाना	"	"	५/१	२०३० ??
११०	रौं उखेल्दा भिँगासँग जुद्ध	"	"	५/१५	२०३० ??
१११	हास्य व्यङ्ग्य	"	"	५/१६	२०३० ??
११२	इन्टरभ्यू स्पेशलिष्ट मि.भुप्पूसिं डबल एम.ए.	अन्तर्वार्ता	"	५/३०	२०३१ साउन २
११३	मिस उर्वशीसँग भित्री कुरा	"	"	५/३१	२०३१ साउन ९
११४	श्रीमान् मदन पुरस्कारज्यूका गथासा			५/३२	२०३१ साउन १६
११५	अगल्चो जुत्तासँग दुई कुरा	"	"	५/३३	२०३१ साउन २३
११६	बाख्राचोरबाट मजी भयो	"	"	५/३४	२०३१ साउन ३०
११७	टोपीको खुल्ला बयान	"	"	५/३५	२०३१ भदौ ५
११८	इन्टरभ्यू स्पेशलिष्टसँग अन्तर्वार्ता	"	"	५/३७	२०३१ भदौ १९
११९	सिक्रेट एजेन्ट ००७ सँग भेट - १	"	"	५/३८	२०३१ भदौ २६
१२०	सिक्रेट एजेन्ट ००७ सँग भेट - २	"	"	६/१	२०३१ असोज २
१२१	छ वर्षे युगज्ञानसँग गफ	"	"	६/२	२०३१ असोज ९
१२२	भन् भन् भनन्न	"	"	६/३	२०३१ असोज १६
१२३	इन्टरभ्यू फ्रीस्टाइल - १	"	"	६/४	२०३१ असोज २३
१२४	इन्टरभ्यू फ्रीस्टाइल - २	"	"	६/६	२०३१ कार्तिक ७
१२५	सहायक वार्ता	"	"	६/८	२०३१ कार्तिक २२
१२६	कलाकार श्रीमान् बगलीमार	"	"	६/१०	२०३१ मङसिर १२
१२७	स्वतन्त्रता नाप्ने स्केल	निबन्ध	"	६/२०	२०३१ फागुन ७
१२८	नयाँ बान्कीको इस्सोर प्रार्थना	"	"	६/२४	२०३१ चैत १३
१२९	सही जवाफ यही रहेछ	"	"	७/१	२०३२ असोज १५
१३०	पहाड पल्टाउने हातमा तामाचीनको भाँडो	"	"	७/२६	२०३२ चैत १८
१३१	मधौरुलाई अर्ती	"	"	७/२७	२०३२ चैत २५
१३२	कुकुरको पुच्छर जस्तो बाङ्गो	"	"	७/२८	२०३३ ??
१३३	स्वर्गवासी एक्सप्रेस	"	"	७/४४	२०३३ भदौ २०

'युगज्ञान' मा प्रकाशित विविध रचनाहरूको सूची

क.सं.	रचनाको शीर्षक	विधा	पत्रिका	अङ्क	प्रकाशित मिति
१	नेपाली निबन्धको विकास	समालोचना	युगज्ञान		२०२७ ??
२	नेपाली साहित्यका आउटसाइडर : रिमाल	समालोचना	युगज्ञान	१/३८	२०२७।३।१६
३	एज्रा पाउण्ड	जीवनी	„	४/११	२०२९।८।१४
४	कथाकार पुष्कर शमशेर	समालोचना	„	४/१५	२०२९।९
५	ट्याक्सी नं. ५०६	कथा	„	५/१२	२०३०।१२।७
६	अफिस सुन्दरीले लेखेका केही पाना	„	„	५/१३	२०३०।१२।१४
७	क्लासका तीन घण्टी	„	„	५/१८	२०३१।१।१८
८	आधुनिक शिक्षामा शिक्षण योजना	लेख	„	६/१७	२०३१।१०।९
९	त्रि.वि. र सिमेस्टर प्रणाली	„	„	६/१८	२०३१।१०।१६
१०	अर्नेस्ट हेमिङ : साहित्यकार, सम्वाददाता, सिकारी	जीवनी	„	६/१९	२०३१।१०।२३
११	म बिउँतिएँ	कथा	„	८/१९	२०३३।११।५

युगज्ञानमा प्रकाशित अनूदित कथाहरूको सूची

क.सं.	कथाको शीर्षक	वर्ष/अङ्क	मिति
१	प्रेरणाप्रद दिवस (समरसेट मम)	२/१६	२०२७ फागुन ५
२	यस दुनियाँका मानिस (फ्रेड्क ओ कुनर)	२/२२	२०२७ चैत १८
३	राकस-भलाद्मी (स्टिवेन्सन)	२/३४	२०२७ असार ३०
४	जङ्गबहादुर (मिगुएल डी सावेन्द्रा सरवान्ते)	२/३८	२०२८ साउन ५
५	„	२/३९	२०२८ साउन १२
६	„	२/४०	२०२८ साउन १९
७	„	२/४१	२०२८ साउन २६
८	पापी इस्सोर (आइकज बेवल)	२/२०	२०२८ माघ २६

समीक्षात्मक लेखको कालक्रमिक सूची

क्र.सं.	लेख-समीक्षाको शीर्षक	पत्रिकाको नाम	व.अं.पृ	विशेषाङ्क	प्रकाशन मिति
१	नाटकको उत्पत्ति र विकास	गोरखापत्र दै.		शनिवासरीय	२०२३ भदौ १८
२	नेपाली साहित्यको थालनी	„		„	२०२३ मार्ग २५
३	समकालीन अफ्रिकाली कविता	कविता	३/२		२०२३ ??
४	नेपाली साहित्यको मध्यकाल	भानु	३/?/८	लेखनाथ	२०२३ फागुन
५	महाकाव्यमा अभिनेता नाटककार सम	कस्तूरी	२		२०२५ वैशाख
६	नेपाली साहित्यको आधुनिकता र आधुनिक काल	„	३		२०२५ भाद्र
७	नेपाली साहित्यको नैतिक अनीश्वरवादी व्यक्तित्व : देवकोटा	भानु	१२	देवकोटा विशेषाङ्क	२०२५ फागुन
८	हाइकु त्रिक तीन हरफे	पञ्चामृत	१/५/१०		२०२६ असार
९	भ्रान्त आलोचक सम्भ्रान्त आस्वादक : प्रधान	„	१०		२०२६ असोज
१०	कुन्तकको वक्रोक्तिवाद र क्रोचेको अभिव्यञ्जनावाद : तुलनात्मक अध्य.	सहयोग	२		२०२७ ?
११	आदिकविको सन्दर्भमा केही विचार	भानु	८/?/१६	भानु वि.	२०२९ जेठ
१२	मैनाली अघि नेपाली कथा	विवेचना	२		२०२९
१३	मैनाली र उनका कथा	विचार	१ /१/१		२०२९
१४	नेपाली साहित्य र जन चेतना	भानु	१४ /?/२९	विचार वि.	२०३४ मङसिर
१५	पश्चिमी कथाको प्राचीन परम्परा	गो.प. दैनिक		शनिवासरीय	२०३४ मङसिर

क.सं.	लेख-समीक्षाको शीर्षक	पत्रिकाको नाम	व.अं.पू	विशेषाङ्क	प्रकाशन मिति
१६	चन्द्रवदनी अर्थात् शकुन्तलोपाख्यान	मधुपर्क मा.	१०/८ /९		२०३४ पुस/माघ
१७	नेपाली प्राचीन कथाको पहिलो चरण	अरुणोदय	१४ /३,४		२०३४ कार्तिक-चैत
१८	नेपाली कविताको आधुनिक काल : प्रस्तावना र पृष्ठभूमि	रचना द्वै.	१५/२		२०३४ फागुन-चैत
१९	द्वारिका श्रेष्ठका कविता एकरसता ग्रस्त कवितापात (पुस्तक समीक्षा)	„	१५/२		२०३४ फागुन-चैत
२०	नयाँ आलोचना काव्यको शैली वैज्ञानिक विश्लेषण	प्रज्ञ	६/४		२०३४
२१	नयाँ लेखन	स्वतन्त्रता	१ /४		२०३५ असोज
२२	आजको नेपाली साहित्य : समसामयिकता नभएको ठड्यौरो	मुना	१/१/१		२०३६
२३	लघुतम नेपाली कविता समसामयिक मुक्तक	प्रज्ञा	१०/२/३६		२०३८
२४	महाकवि देवकोटा : खम्रो मसिनो रेखाङ्कन	वाणीसाधना	१/१/१		२०३८
२५	शैलीविज्ञान : साहित्य आलोचनाको स्वायत्त विधा	वाङ्मय अ.वा.	२		२०३८ असार
२६	समसामयिक नेपाली मुक्तक : पहिचानका केही बुँदाहरू	मधुपर्क	१४/६,७		२०३८ का.मंसिर
२७	पुछारको पातो : स्टिरियोफोनिक - सिनेमास्कोपिक उद्गार	रूपरेखा	२२/९/२४९		२०३८ माघ

क्र.सं.	लेख-समीक्षाको शीर्षक	पत्रिकाको नाम	व.अं.पू	विशेषाङ्क	प्रकाशन मिति
२८	देवयानी : शैली वैज्ञानिक विश्लेषण	हिमशिला	१/२ /२		२०२८ शिशिर
२९	परिबन्द कथाको संरचनाको विश्लेषण	जुही	१/३/३		२०३८ पुस-फागुन
३०	कविताको संरचना	सुसेली	३/४,५,६	प्रतिनिधि कविता वि.	२०३८/३९ फागुन-वैशाख
३१	आजको नेपाली रङ्गमञ्च	मधुपर्क	१५/४		२०३९ भदौ
३२	मेरो नजरमा सम्झौता	पारिजात मा.	३/५/१५		२०३९ ?
३३	कट्टेल सरको चोटपटक : एक शैलीवैज्ञानिक आलोचना	मधुपर्क	१५/२		२०३९ असार
३४	आगत उपन्यासका व्यक्तिवाचक नामको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन	मधुपर्क	१५/७		२०३९ मङ्सीर
३५	कविता छन्दमुक्त हुँदैन	साङ्ग्रिला	२/३/७		२०४० का-पुस
३६	जेमन्त : मेरा नजरमा	मधुपर्क	१६/५		२०४० असोज
३७	नयाँ आलोचना : छोटो चिनारी	रश्मि	१/१/१		२०४० असोज
३८	तरलवाद : केही टिप्पणी	पूर्वार्द्ध	४/३		२०४० पौष
३९	एकाङ्की/नयाँ एकाङ्की	रश्मि	१/२/२		२०४० पुस
४०	पात्रको शैलीवैज्ञानिक वर्गीकरण	भारद्वाज द्वै.	१/२		२०४० पुस-माघ
४१	सिर्जनात्मक र वैज्ञानिक समालोचना	परिवेश	२/२५/२५	ने.वाङ्.वि.	२०४० फागुन ७
४२	आज रमिता छ : शीर्षकको औचित्य - अनौचित्य	वाङ्मय	४/०/४		२०४०-०४१
४३	नेपाली कविता यात्रा : लेखनाथदेखि हालसम्म	भानु	२२/१/३७		२०४२ वैशाख
४४	विहान बास्ने कवि र कविता	पारिजात	७/१/२९		२०४२ ?
४५	छन्द : एक विश्लेषण	कविता	१५		२०४२साउन-असोज
४६	प्रभाववादी समालोचना.....	साङ्ग्रिला	५/१६		२०४३ कात्तिक
४७	देवकोटाको मानवताउपर छोटो टिप्पणी	कुम्भकर्ण	१/१/१		?

मोहनराज शर्माका विवित्र पत्रिकामा प्रकाशित कथाहरूको कालक्रमिक सूची

क्र.सं.	कथाको शीर्षक	पत्रिका	वर्ष	अं.	पू.	प्रकाशित मिति
१	एकको एक हाथ लाग्यो ...?	दीपक	४	८		२०१६ मङ्सीर
२	म पनि अन्धो बन्छु	उदय	१०	१२		२०१९ पौष
३	झ्याल मन्तिर	भानु	४		१७	२०२४ पुस
४	फ्यान्टेसी नं. २	पञ्चामृत	१	३		२०२५ फागुन
५	ट्याक्सी नं. ५०६	युगज्ञान	५	१२		२०३० चैत ७
६	अफिस सुन्दरीले लेखेका केही पाना	"	५	१३		२०३० चैत १४
७	क्लासका तीन घण्टी	"	५	१८		२०३२ वैशाख १८
८	म बिउँतिएँ	"	८	१९		२०३३ फागुन
९	कोर्रा	प्रस्तुति	१	१		२०३८ ?
१०	मायाजाल	रूपरेखा	२२	१०		२०३८ फागुन
११	बन्चरो	अभिव्यक्ति			३२	२०३९ वैशाख
१२	नीलो घरको हरियो कोठा	साङ्ग्रिला	१	१		२०३९ वै.-असार
१३	बाँझो विस्तार	मधुपर्क	१५	५		२०३९ असोज
१४	टाइपिस्ट केटी	रचना	१६	३		२०३९ कार्तिक-मं.
१५	तारो	बगर	१	२		२०३९ पुस-फागुन
१६	तिर्सना	दूबो	३	३,४		२०४० जेठ
१७	पल्लो खाटकी केटी	जुही	३	१	७	२०४० असार-भदौ
१८	दशमुख र म	मिमिरे			४७	२०४१ असार
१९	दशमुख र सीता	गरिमा	२	८		२०४१ साउन
२०	पङ्खावती	गोरखापत्र				२०४१ भदा १६
२१	बिजुली बहादुर	व्याद			२	२०४१ पौष-फागुन
२२	गुलेलीघर	उत्साह			२२	? वैशाख
२३	जानोस् पाठक विदा	मिमिरे			५३	२०४२ असार

क्र.सं.	कथाको शीर्षक	पत्रिका	वर्ष	अं.	पृ.	प्रकाशित मिति
२४	दशमुख र कुम्भकर्ण	गरिमा	३	७,८		२०४२असार-साउन
२५	फलनाथ	आफू				२०४२ पौष
२६	लेखनीदास	साङ्ग्रिला	४	१	१४	२०४२ असोज-मंसीर

मोहनराज शर्माका विविध पत्रिकामा प्रकाशित निबन्धको कालक्रमिक सूची

क्र.सं.	निबन्धको शीर्षक	पत्रिका	वर्ष	अं.	पृ.	प्रकाशित मिति
१	बिलू	ब्रह्मपुत्र	१	१	१	१९५९ भदौ
२	रौं उखेल्दा भिँगासँग जुद्ध	नेरावि			११	२०२९ वर्षा
३	सिटी बसमा गजेन्द्र मोक्ष	मधुपर्क	१०	१		२०३४ जेठ
४	निबन्ध शैलीमा मानिस	„	१०	३		२०३४ साउन
५	म नारी भए	„	१०	५		२०३४ असोज
६	गोरेंटोको खोजी खोलभित्र गुँडुल्किएर	पञ्चामृत	१	७		२०३६ असार
७	ए .....!	दूबो	२	१		२०३८
८	चाकडीका केही प्रकार	„	३	१		२०३९
९	छोटो मीठो	जनजागरण	२	११		२०४१ वैशाख १४
१०	बदलिँदो भूमिका	„	२	१२		२०४१ वैशाख २३
११	अर्को विराट् रूप	„	२	१३		२०४१ वैशाख २९
१२	उज्यालो चपाउने दैत्य	„	२	१४		२०४१ जेठ ५
१३	श्री ..... ज्यू	„	२	१५		२०४१ जेठ २३
१४	ती विराना टापुहरू	„	२	१६		२०४१ असार

साहित्यकार मोहनराज शर्माका भाषिक रचनाको आनुक्रमिक सूची

क्र.सं.	रचनाको शीर्षक	पत्रिका	वर्ष	अं.	पृ.	प्रकाशित मिति
१	शब्दको कथा	बालक	१८	१२		२०२९ चैत्र
२	शब्द रचनाको प्रक्रिया	रचना	१५	४		२०३५ असार साउन
३	उपसर्ग र शब्द रचना	पाठ्यक्रम विकास	२	२, ३		२०३५ पौष
४	नेपाली व्याकरणको परम्परित समासविधान र नेपालीको आफ्नो समासविधान	रचना	१५	५, ६		२०३६ भदौ – मङ्सीर
५	लेखनको दिग्विन्यास	वाङ्मय	१	१	१	२०३७ असार

अन्य विविध :

क्र.सं.	रचनाको शीर्षक	पत्रिका	वर्ष	अं.	पृ.	प्रकाशित मिति
१	जेमन्त (नाटक)	रूपरेखा	२२	१०		२०३९ वैशाख
२	आफ्नो बाटो (एकाङ्की)	भानु	३	४		२०२३ असोज
३	एक सय चार वर्ष बूढो सर्प („)	युगज्ञान	३	२१		२०२८ फागुन ७
४	सम्झौता („)	पारिजात	४	३	१८	२०२९ ?
५	सरी रङ नम्बर („)	युगज्ञान	६	१२		२०३१ ?
६	काउकुती („)	मुस्कान				२०४०
७	वाक् स्वतन्त्रता (मुक्तक)	प्रतिभा	१	२		२०३९ कार्तिक मंसीर
८	तिम्रो वयानमा म (मुक्तक)	दूबो	४	५, ६		२०४० जेठ
९	तिमी जब काँडा बन्छ्यौ (मुक्तक)	दूबो				२०४०
१०	चिन्तनका क्षण (विचार)	साङ्ग्रिला	१	३		२०३९ कार्तिक पुस
११	हास्य-व्यङ्ग्य परिचर्चा (अन्तर्वार्ता)	रचना	१५	४		२०३५ असार साउन

सन्दर्भ सामग्री सूची

१. कमल गुरागाईं, (२०३९) नेपाली साहित्यमा युगज्ञान पत्रिकाको योगदान, अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोध-पत्र, कीर्तिपुर : नेपाली शिक्षण समिति, त्रि.वि.

२. कमल दीक्षित, (२०२६) यस्तो पनि, ललिपुर : जगदम्बा प्रकाशन

३. केशवप्रसाद उपाध्याय (२०४०) रिमाल व्यक्ति र कृति, दोस्रो संस्क. काठमाडौं : साझा प्रकाशन

४. ....(२०४२) समको दुःखान्त नाट्यचेतना, अप्रकाशित शोध ग्रन्थ काठाडौं : त्रिभुवन विश्वविद्यालय

५. गंगाप्रसाद अधिकारी (२०४५) 'मोहनराज शर्माका नाटक' जुही, पृ. २१

६. गोपीकृष्ण शर्मा, (२०३७) 'जीउँदो लास नाटक विभिन्न पक्षीय अध्ययन', वाङ्मय, अङ्क १

७. ....(२०४५) अवलोकन र विवेचन, काठामाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार

८. गोविन्दप्रसाद नेपाल, (२०३८) विजय मल्लको नाट्यकारिताको विश्लेषण र मूल्याङ्कन, अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोध-पत्र, कीर्तिपुर : त्रि.वि. नेपाली शिक्षण समिति

९. घनश्याम कँडेल, 'प्रयोगधर्मी नयाँ नाटक वैकुण्ठ एक्सप्रेस' गरिमा, ४/१० पृ. ४६

१०. चूडामणि बन्धु (२०३४) अनुसन्धान प्रबन्धको रूप र शैली, कीर्तिपुर : त्रि.वि. पाठ्यक्रम विकास केन्द्र

११. जोन गास्नर र ए क्विन्न (१९६७ ई.) द रिडर्स इनसाइक्लोपिडिया अफ वर्ल्ड ड्रामा, न्युयोर्क : टमस बाइ ब्रेवल को.

१२. तारानाथ शर्मा (२०२७) नेपाली साहित्यको इतिहास, काठमाडौं : सहयोगी प्रकाशन

१३. .... (२०२९) सम र समका कृति, काथमाडौं : साझा प्रकाशन

१४. ....(१९८०ई.) घोत्ल्याइँहरू, दोस्रो संस्क. दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य सञ्चयिका

१५. दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्मा (२०३४) नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र.

१६. डा.नगेन्द्र तथा माहेन्द्र चतुर्वेदी, (२०३१) अरस्तूका काव्यशास्त्र, इलाहावाद : भारती भण्डार

१७. डा. नगेन्द्र (१९६६ई.) पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परम्परा, द्वितीय संस्क. दिल्ली : दिल्ली विश्वविद्यालय

१८. भीम राई (२०३४) 'नेपाली साहित्यको विकास-प्रक्रियामा पहलमानसिंह स्वाँरको व्यक्तित्व, कृतित्व र योगदानको विश्लेषण' नेपाली, पू. ७१

१९. मनबहादुर मुखिया, (२०३३) 'दार्जिलिङमा नेपाली नाटकको अतीत, वर्तमान र भविष्य' प्रज्ञा, १७

२०. माधवप्रसाद पोखरेल, (२०४३) 'मोहनराज शर्माका नाटक' मधुपर्क, १९/११, पृ २१४

२१. मोहनराज शर्मा (२०२६) नेपालीका केही आधुनिक साहित्यकार, भैरहवा : नेपाली साहित्य घर

२२............. (२०४०) 'जेमन्त : मेरा नजरमा' मधुपर्क, १६/५

२३. .... (२०४१) जेमन्त/यमा, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र.

२४. .... (२०४२) वैकुण्ठ एक्सप्रेस, काठमाडौं : वाणी प्रकाशन

२५. रत्नध्वज जोशी (२०३७) नेपाली साहित्यको इतिहास, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र.

२६. राजनारायण प्रधान (२०४०) दश महान नाटक, दार्जीलिङ : साझा पुस्तक प्रकाशन
२७. वासुदेव त्रिपाठी, (२०२८) विचरण, काठमाडौं : भानु प्रकाशन
२८. .... (२०३२) 'साहित्यकार पहलमानसिंह स्वाँरको पुनर्मून्याङ्कन' नेपाली, पू. ६७
२९. ....(२०३६) पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा, दोस्रो संस्क.काठमाडौ. : साझा प्रकाशन
३०. हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, (२०२७) केही नेपाली नाटक, काठमाडौं : साझा प्रकाशन